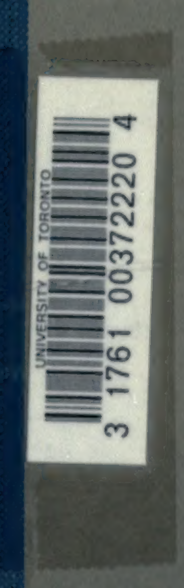

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00372220 4

JEAN RAVENNES

ESSAIS SUR LE THÉATRE

1921 - 1922

six illustrations
de Guy Arnoux



PARIS
ÉDITIONS DE LA DOUCE FRANCE
251, BOULEVARD RASPAIL
1923



hommage de

Jean Ravennes

ESSAIS SUR LE THÉATRE

DU MÊME AUTEUR

Romans et Contes.

La fâcheuse réputation de M. de Percy-Florac.
Le beau voyage de M. de Merfeuil.
Mon ami, M. de Bandières.
Les caillettes en paniers. (*sous presse*)
Hélène aux lys et la maîtresse impie.
Quelques sabres dans la mêlée. (*épuisé*)

Poèmes.

Psapphâ chante dans le crépuscule.

Plaquettes.

Hélène et les lys, bois d'Eddy Legrand. (*épuisé*)
Thrysiarque ou la maîtresse impie. (*épuisé*)
L'ablette, couverture de G. Pavis. (*épuisé*)

Théâtre.

Le petit point, Les gants blancs, La Revue, hélas ! pas corrigée. (*épuisé*)

Ouvrages divers.

Visions de la Cathédrale de Reims, illustré de vingt bois gravés en couleurs de Paul Baudier.
Essais sur le Théâtre, 1921-1922.

EN PRÉPARATION :

Les éléphants, roman.
Mme de Vertu dans sa piscine, roman.
Pourquoi vos mains sanglantes..., roman.

JEAN RAVENNES

ESSAIS SUR LE THÉATRE

1921-1922

six illustrations

de Guy Arnoux



PARIS

ÉDITIONS DE LA DOUCE FRANCE

251, BOULEVARD RASPAIL

1923


LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ESSAIS SUR LE THÉATRE

I

Mise en scène

Le théâtre est peut-être le plus complexe des arts. Il éveille, à la fois, des sensations visuelles et auditives ; immense avantage, mais qui peut devenir l'origine de bien des erreurs, si ces sensations différentes ne sont provoquées avec assez d'harmonie pour éviter de se limiter réciproquement ; d'où l'importance capitale que prennent la mise en scène et le jeu des acteurs, leur voix et leurs aptitudes physiques. Metteur en scène et acteurs ne sont pas les interprètes d'un auteur ; ils sont ses très intimes collaborateurs, capables de parfaire et d'enrichir une œuvre, comme de la détruire et de la changer jusqu'en l'esprit même de l'auteur, qui n'a pas toujours nettement conçu sa réalisation matérielle.

L'année qui court semble marquer un sensible progrès dans l'art du théâtre ; on a enfin compris qu'il n'est pas la vie même, mais une représentation de la vie, c'est-à-dire qu'une mise en scène qui veut construire exactement l'action comme elle existe dans la vie normale, aura toujours l'air d'une pauvre photographie, — tandis qu'un symbole juste, ou un trait *unique* judicieusement choisi et bien mis en valeur suffira pour l'évoquer.

Exemple : un récent tableau du spectacle de « la Chauve-Souris », *le Festin des Hussards*, devait donner l'impression d'une tabagie. La plupart de nos directeurs de théâtre n'eussent point manqué faire fumer tous les personnages et de projeter sur la scène des lueurs opalescentes ; l'effet eût été médiocre ; sa pauvreté et le ridicule des figurants n'auraient échappé à personne. Au contraire, dans un décor rudimentaire que la pénombre noie, et parmi des soudards et des tziganes vautrés au hasard, M. Balieff s'est contenté de faire fumer une *seule cigarette* par une femme juchée sur une table au-dessus d'un groupe ; et l'évocation est parfaite.

Une étude détaillée de la vraie mise en scène montre combien il est important de créer tout d'abord une ambiance appropriée à chaque pièce. La disposition et l'aménagement de la salle et de la scène y contribuent puissamment.

Notons en passant ce fait étonnant qu'il ne se trouve qu'un théâtre à Paris, *le Vieux-Colombier*, où l'entrée de la salle soit interdite pendant la représentation. Notons aussi que, seul, M. Gémier, à la *Comédie-Montaigne*, a eu l'intelligence d'interdire les applaudissements avant la fin des actes : il est insensé que des bravos intempestifs viennent à tout bout de champ briser le mouvement des scènes et rappeler les spectateurs, qui n'ont que la pièce en tête, à la réalité.

Ces remarques, prises entre mille, étant faites, il apparaît mieux encore qu'une salle de théâtre doit fournir un cadre qui convienne à toutes les œuvres et à chacune en particulier. L'ovale fâcheux du *Théâtre Sarah-Bernhardt*, par exemple, ses dimensions disproportionnées, le froid qu'on y ressent en dedans de soi et ses mauvaises couleurs compromet-

tent les œuvres qu'on y joue. Une remarquable comédie de reconstitution de milieu, *la Souriante Mme Beudet*, telle qu'elle est représentée dans un petit théâtre de fortune exige malheureusement pour être appréciée à sa juste valeur un effort d'imagination que peu de spectateurs ont la volonté ou la faculté de faire. Perdu au Théâtre-Français, *le Caprice* est, au contraire, compris avec toutes ses finesses au *Vieux Colombier* : on le goûterait mieux encore dans un salon.

Actuellement donc, il faudrait choisir le théâtre d'après la pièce, — parce qu'en général, architectes, décorateurs et directeurs ont construit leurs salles sans se soucier de servir uniquement l'effet scénique ; les uns se sont inspirés de monuments d'un tout autre usage ; les autres se sont bornés à faire de la peinture ; les directeurs, enfin, ont songé à caser le plus de monde possible.

Le théâtre antique reste le plus parfait modèle. C'est à sa simplicité qu'il faut revenir, à son atonie, à cette absence d'une impression qui provienne de la salle elle-même pour agir devant que le rideau soit levé.

Quant à la scène, les pièces passent pour l'exiger, suivant leur caractère, étroite et spacieuse. Le renoncement aux ridicules mises en scène « à grand spectacle » prouve que des dimensions moyennes conviendront toujours.

Le proscenium, surtout lorsqu'il se termine par des marches, est plus logique que le pan coupé ordinaire. Il permet la représentation devant le rideau de scènes pour lesquelles un changement de décor retarderait sans grand avantage l'action que le public vit.

On s'est beaucoup élevé contre l'usage de la rampe. Cer-

tains théâtres l'ont supprimée. Je dois dire qu'àux *Champs-Elysées*, au premier acte de la *Rose de Roseim*, la salle du conseil des échevins, éclairée par la seule lueur d'un lustre, qu'un abat-jour tamisait et guidait brutalement sur une grande table, était du plus heureux effet. Cependant, le théâtre n'étant que *fiction*, la rampe ne me paraît pas nécessairement devoir être condamnée. Elle met mieux en valeur tout ou partie de la scène. Son plus grave défaut est d'exiger que les acteurs se griment pour elle et non pour leur rôle et d'autoriser le mauvais goût qu'ils apportent à cette obligation.

Le décor. Son principe initial est le rideau noir au fond de la scène; des draperies noires latérales le compléteront en donnant l'impression de la profondeur. Sur ces écrans un ou deux meubles typiques suffiront pour créer le site le plus vrai : Une ottomane aux couleurs claires, et une petite table moderne portant un vase de Lalique où penche une seule rose trop longue sur tige, — il ne faut rien de plus pour que tous les spectateurs voient un boudoir, — d'autant plus intime qu'il est si sobrement indiqué.

Ce n'est évidemment là qu'une base; mais d'être rudimentaire, elle n'en convient que mieux aux réalisations difficiles, particulièrement fictives au théâtre : Le quatrième acte de la *Rose de Roseim* montrait un vieux soldat qui s'en allait mourir la nuit dans une forêt, au pied d'un calvaire; saint Martin apparaissait, qui l'emmenait au ciel. La scène, avec un rideau noir pour fond, était obscure et vide. Un unique calvaire rustique, tout blanc, en meublait un coin. Saint Martin apparaissait derrière, presque sans effet de lumière; le

rideau du fond s'écartait enfin très légèrement devant le saint et le soldat, laissant deviner un immense couloir nu éclairé de lueurs éclatantes : tout le monde comprit qu'il s'agissait du paradis, — et Dieu sait comme nous eussions ri si cet acte avait été monté avec les procédés de l'Opéra.

Simplicité ne signifie pas négligence ou pauvreté. L'absence complète d'effort du côté des décors au *Théâtre de l'Œuvre* est un grave défaut. Au *Vieux-Colombier*, où M. Jacques Copeau a joué du Shakespeare et des pièces dont l'action change fréquemment de lieu, il y a pour chaque représentation un unique décor de base, tandis que les scènes auxiliaires se passent devant le rideau. Cet excellent procédé — celui qu'employait jadis le grand Will lui-même — nous a permis de voir *la Nuit des Rois* d'une seule traite, sans ces entr'actes désespérants qui, au Théâtre-Français, quand on jouait *Hamlet*, rompaient après chaque scène la communion de pensée du public et du poète.

Le décor de base, sans être une représentation exacte de la nature ou d'un lieu, est dans le style ou dans l'esprit de la pièce. Il comprend des surfaces et des volumes plus ou moins fictifs et propres à servir le mouvement de la scène et le jeu des acteurs. En principe, il est constitué, au fond du théâtre, par une grande baie donnant sur une étendue uniforme, le ciel ou la mer. Autour de cette ouverture, une galerie, un escalier à plates-formes, enfin, une disposition propre à utiliser le théâtre dans le sens de la hauteur.

Les éclairages divers du fond de la baie, de rudimentaires changements dans son ameublement évoqueront des lieux différents. La baie pourra aussi être fermée, de manière

qu'il ne subsiste que son encadrement. Enfin, des scènes pourront être jouées dans la baie seule, tandis que le public devra faire abstraction du reste du théâtre. Avec la tragédie de M. Schlumberger, *la Mort de Sparte*, apparut l'excellence de la méthode. Le même décor stylisé a pu représenter, grâce à d'imperceptibles modifications de rideaux et d'éclairements, une rue à Sparte, l'intérieur d'un palais, un coin de champ de bataille, — et cela, sans la moindre invraisemblance. On a mis bien longtemps à trouver qu'il en est du théâtre comme de la peinture, où il existe une beauté plastique nécessaire et différente de la beauté humaine.

On ne devrait jamais parler d'éclairage au théâtre, — mais bien plutôt d'éclairements, comme dans un tableau. Réduits au minimum d'effets utiles, ils agiront sur le décor seul et jamais sur les acteurs, à qui il revient de mettre leur jeu en valeur par eux-mêmes, si besoin en est. Ils seront simples et souvent violents ; l'épisode de la *route ensoleillée* dans la *Rose de Roseim* fut très bien réalisé par un éclairement uniforme d'une crudité aveuglante. Nous vîmes aussi dans la même pièce des clairs-obscurs dignes de Rembrandt.

Nous pourrions répéter pour le costume ce que nous avons dit pour le décor. Il faut rompre avec la stupide monomanie, héritée des Goncourt, qui consiste à rechercher l'exactitude depuis le bouton de chemise jusqu'au lacet de bottine. Là encore le trait saillant doit dominer, symboliser, révéler immédiatement le personnage. M. Georges Pitoeff a récemment monté au *Théâtre Moncey* une remarquable comédie d'Andreieff : *Celui qui reçoit des gifles*. Il ne s'est

point attaché à reconstituer exactement le costume de ses héros. L'action se passait dans un cirque. Clowns, dompteuse, écuyère, musiciens, étaient habillés avec l'art le plus parfait. mais avec la plus complète fantaisie : jamais ils n'eussent été vêtus de la sorte dans la réalité ; et cependant, le costume de chacun gardait un principe, une couleur, une forme exagérée dans un détail qui d'emblée faisait deviner à qui on avait affaire. M. Poiret n'agit pas autrement lorsqu'il est chargé d' « habiller une pièce ».

L'Œuvre, le Vieux-Colombier, la Comédie Montaigne, le Théâtre des Champs-Elysées, les représentations de M. Pitoeff, — tels ont été cet hiver les centres de réaction contre les hétéroclites traditions de mise en scène photographique. Un écrivain ne sténographie pas les conversations du jour pour faire une pièce : il choisit les faits et les livres transformés par sa propre façon de voir. Au metteur en scène de l'imiter. — Au Moyen-Age, les mystères étaient joués dehors et en costumes de l'époque ; ils n'en avaient que plus d'action sur le public. Louis XIV, qui incarnait Neptune dans *Les Amants magnifiques*, n'a jamais cru manquer de vraisemblance en portant seulement un casque à plume et une cuirasse sur ses habits de cour. C'est en se déguisant en dieu marin qu'il eût été irréel et ridicule.

II

Les comédiens

Dans le précédent chapitre (*La mise en scène*), nous avons réagi contre tout système qui tend à la reproduction servile de la réalité. Pareils systèmes, en effet, pâtissent de la décevante précarité des moyens du théâtre. En outre, on renonce avec eux à cette *transfiguration* qui est indispensable à l'art. Décors et costumes, avons-nous dit, peuvent fort bien s'éloigner de la réalité pour ne conserver que des qualités techniques et artistiques qui servent le mouvement de la scène et le jeu des acteurs ; — de la sorte le spectateur ne comparera pas avec la vie réelle des transcriptions, qui, si elles prétendent à toucher de près à la réalité, sont inévitablement palinodiques ou caricaturales.

Ne doit-il donc exister rien de vrai au théâtre ? Que non pas. L'élément vivant, exact, y sera donné par les comédiens, qui ne devront pas, dès lors, *grimer leurs rôles* comme leur visage.

Trois conditions pour faire un bon acteur : le physique, la diction, et ce qu'on pourrait nommer la composition des rôles, mais ce dernier terme, équivoque en lui-même, demande à être expliqué.

On dit toujours à ceux qui veulent *faire du cinéma* qu'ils doivent être photogéniques. Une qualité analogue est nécessaire aux comédiens ; mais tout d'abord, distinguons entre le tragédien, qui incarne des personnages stylisés, *élaborés*, donc qui s'éloignent de la réalité pour monter vers l'art pur, et le comédien qui interprète des types, des gens à la douzaine, et se rapproche, par conséquent, de la vie.

Tout tragédien qui n'est pas plastiquement beau, ou dont le visage manque de caractère, dessert l'œuvre qu'il joue. Voilà pourquoi M. de Max est un admirable tragédien, tandis que M. Albert Lambert sera toujours ridicule ; voilà pourquoi encore, quel que soit le génie de Mme Segond Weber, je préfère voir *Phèdre* à l'Odéon, où Mlle Aubry dresse une très belle silhouette classique. Dès l'instant que le public sent une différence *physique* entre l'acteur et son personnage, la tragédie fait l'effet d'un mélodrame.

Le physique des acteurs est d'une importance d'autre sorte mais non moindre dans la comédie. Il paraît enfantin de dire qu'ils doivent avoir le physique de leur rôle ; mais comme ils sont ordinairement imposés à l'auteur, la condition est rarement remplie. Dans *La souriante Mme Beudet*, l'excellente comédienne qu'est Greta Prozor communique au rôle par son genre de beauté mal approprié autant d'irréalité qu'il est possible. — Par contre, les ignares sans nom que sont nombre de directeurs de théâtre se fondent uniquement sur le physique, — et quel physique cliché dans leur imagination bornée ! — pour distribuer des rôles. Hallucinés par la silhouette de Mlle Sorel, ils utiliseront comme *coquette*, toute

femme munie d'un grand nez et d'une haute taille, quand c'est peut-être une ingénue ou une jeune première.

Qu'il s'agisse de tragédie ou de comédie, la diction doit être *naturelle*, claire et sonore, mais un beau timbre de voix. fort utile dans le genre comique, est indispensable au tragédien. Combien en est-il qui trouvent nobles des organes sourds, lesquels étouffent et banalisent les vers !

On ne saurait trop remarquer de quelle influence primordiale est le timbre de la voix au théâtre. Je ne crois pas que ceux qui en ont eu la *vocation*, aient espéré d'y vivre des intrigues fictives et merveilleuses. Ce sont plutôt gens qui, jeunes, ont éprouvé un plaisir physique à s'entendre parler ou chanter. Ils en sont venus à dire des vers pour provoquer et purifier ce plaisir. De là à désirer faire profession de s'écouter soi-même, il n'y a qu'un pas.

D'ailleurs, il est évident que si beaucoup d'artistes, — et si divers — ont tant de goût pour les gens de théâtre, ce n'est pas qu'ils subissent ce grotesque prestige des planches qu'apprécie le vulgaire. Ces gens affinés sont plutôt sensibles à la seule qualité que les comédiens ont plus développée que le reste de leurs semblables : le timbre de la voix. — Aussi le succès de Mlles Spinelli et Parysis resterait-il un non-sens, si le gros public n'avait que trop montré la vulgarité de son goût.

L'enseignement actuel de la diction au Conservatoire est détestable. Les derniers concours l'ont suffisamment prouvé, sans qu'il soit nécessaire de songer plus longtemps à l'exemple qu'y peut donner à ses élèves un acteur aussi régu-

lièrement mauvais que M. Raphael Duflos. Comparez les résultats qu'il obtient à ceux que nous montre M. Jacques Copeau au Vieux-Colombier.

Une remarque : il devrait être fait au Conservatoire des cours de français et de prosodie. La plupart des comédiens ignorent notre langue et l'écorchent ingénument. Ils n'ont pas idée non plus de ce que sont les vers qu'ils font profession de déclamer. J'en sais aux Français qui s'étonnent de ce que le mot *cependant* ne puisse, dans un vers, remplacer *pourtant*.

Pour ce qui touche la *composition* d'un rôle, ce qui signifie l'art de le rendre vivant, Diderot a tout dit dans son *Paradoxe sur le comédien*.

Les acteurs qui prétendent jouer spontanément, faire corps avec leur rôle, se laisser aller à l'inspiration, vivre sa fiction sont dans l'erreur, et cela parce qu'ils se trompent eux-mêmes ; parce qu'ils se laissent aller à leur nature, au lieu de s'asservir complètement au dessein de l'auteur, parce qu'au choix, qui est à la base de tous les arts, ils substituent les élans du tempérament. C'est une illusion, mais le résultat est la déformation des rôles. On ose parler des différentes manières de jouer un personnage, quand il n'en est qu'une évidemment bonne, celle qu'a voulue l'auteur : les autres sont mauvaises, issues de contre-sens, — ou alors, la pièce est bien détestable.

Des écrivains ont été amenés de cette manière à écrire des pièces pour une comédienne déterminée. Autant d'œuvres qui sont des spécimens de fausseté ou d'anomalie, bien

qu'elles aient souvent un succès momentané, nos contemporains ayant une admiration béate pour tous les cabotinages. Un bon acteur ne devrait jamais être applaudi pour lui-même ; il devrait faire applaudir le texte qu'il joue. M. de Feraudy a souvent réussi ce tour de force.

J'ai vu Madame Sarah Bernhardt jouer *Athalie* d'une façon admirable. Et cependant, en scène, derrière son trône, une petite fille était cachée, et entre chaque réplique, la grande tragédienne parlait avec elle de choses fort différentes. Voilà le fait d'une grande artiste, qui doit apprendre ses pas sur le théâtre, ses gestes, ses attitudes, ses mouvements de physionomie mêmes comme son texte. Si elle réussit à les rendre particulièrement exacts et émouvants, c'est signe qu'elle a du talent. Mais livrer son jeu au hasard, sous le fallacieux prétexte de le vivre, c'est un aveu d'impuissance, — et aussi, la meilleure façon de perdre la notion du vrai en s'entretenant dans de perpétuelles fictions.

Je ne veux pas dire que le tempérament des comédiens ne doive pas les guider, et que ceux qui les emploient n'aient point à en tenir compte. Bien au contraire, et tout en restant persuadé que de bons acteurs pourraient jouer convenablement presque tous les rôles, je crois que leur physique et leur tempérament exigent que, dans les personnages principaux, ils aient un certain emploi. Trois exemples préciseront ces nuances :

Mlle Regina Camier est une gracieuse petite personne blonde au masque expressif, et surtout, au regard très vivant. Elle a naturellement un faux petit air d'innocence extrême-

ment amusant. Elle *pourrait* jouer *Agnès* à ravir. Les autres jeunes filles de Molière lui conviendraient, cependant, mieux. Mais c'est dans la tristesse, et surtout dans la tristesse légère, un peu feinte, qu'elle est remarquable ; aussi *s'impose*-t-elle dans les rôles de jeunes femmes un peu ingénues, auxquelles arrivent de petites mésaventures sentimentales qu'on a accoutumé de considérer comme sans conséquence.

Mlle Marguerite Valmont est la seule « jeune fille » que nous ayons au théâtre. Elle est sage et mesurée ; son regard est droit, sa silhouette exacte : raisonnable et point sentimentale. — Elle a été dans *Le pêcheur d'ombres* une aimable jeune fille pour cette seule raison qu'on savait que, devenue amoureuse et rêveuse au moment que l'auteur nous montre ses personnages, *elle a été auparavant* insensible et froide. Sa création de jeune fille plus superficielle de sentiments, dans *Daniel*, fut meilleure encore. Mais elle était décidément excellente dans *la* jeune fille américaine de *Faire fortune*.

Mlle Jeanne Provost a un port de tête admirable, une grande majesté dans le maintieu, une démarche comme musicale. Son physique répond au type de la grande coquette. Il semble qu'elle ait par tempérament le fond d'indifférence et de froideur qui caractérise l'emploi.

Et cependant, c'est dans la tendresse et la gaité qu'elle est vraie et charmante. C'est en inventant une jolie sentimentalité douce et profonde pour son rôle d'aventureuse des *Ailes brisées* qu'elle a plu — (Encore ai-je supposé que M. Pierre Wolff ait été capable d'écrire un rôle, et que tout ce que ses pièces signifient ne soit pas dû à ses interprètes).

Mais il a fallu la représentation de *Chérubin* pour montrer

qu'au lieu d'être fait pour la coquetterie, l'air imposant et provoquant de Mlle Provost convenait à l'incarnation des grandes dames de l'ancienne France : il allait alors parfaitement avec l'exubérance, la licence amoureuse, et même le laisser-aller. Bonne comédienne qui avait eu du talent par ailleurs, elle touchait au très grand art dans le rôle qu'elle ne vivait pas, mais qu'elle aurait dû vivre vraiment, si chacun de nous était venu dans le monde à son heure et à sa place.

Le lecteur déterminera sans peine, comme conclusion de cette étude, ce que doit être une bonne troupe de comédiens. La formule, toute commerciale, de deux ou trois vedettes se détachant sur un fond disparate d'interprétation médiocre est la plus fâcheuse qui soit. Une troupe doit comporter un ensemble de talents moyens, tous les acteurs se pliant à la nécessité de l'ensemble. Tel d'entre eux qui se sera distingué dans le principal rôle d'une pièce, jouera donc avec le même soin une *panne* dans une pièce suivante pour que tout y soit parfait. Voilà ce que font les acteurs du « Vieux-Colombier » avec l'intelligence et l'abnégation de vrais ouvriers d'art : on aurait tort de croire que leur notoriété personnelle en ait souffert.

III

Vers un théatre national
(1921)

Si je choisis ce titre pour rendre compte des œuvres qui pendant la saison dernière ont engagé notre art dramatique dans des voies nouvelles, c'est que ces œuvres ont toutes marqué une heureuse réaction contre la *dénationalisation* du théâtre français.

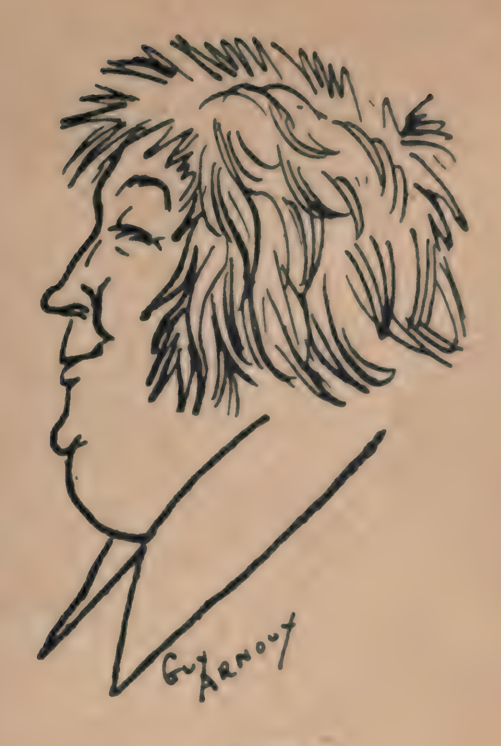
Cette dénationalisation, on la poursuit depuis de longues années en s'engouant des pièces étrangères.

Au lieu d'assimiler ce qu'elles nous apportaient de nouveau et de l'adapter à notre génie, on les admirait sans réserve, et nos auteurs calquaient leurs œuvres, servilement, sur des modèles étrangers, en négligeant la tradition des maîtres français.

Toutes ces influences ne sont pas également anciennes et dangereuses. Mais les plus lointaines sont peut-être celles dont nous nous défions le moins, et je prévois qu'on s'indignera si je prononce tout d'abord le grand nom de Shakespeare. Loin de moi l'idée de lui contester une première place parmi les dramaturges ; mais le grand Will est un génie anglo-saxon ; son théâtre satisfait sa race dans la voie naturelle de ses aspirations et en contient les caractères ancestraux. Sans doute nous avons d'amirables leçons à recevoir

de lui, comme Racine ou Corneille eussent aussi pu lui en donner. Mais ses inspirations, ses idées, tout ce qu'il nous apportait de nouveau devait être passé au crible de notre génie national, fait d'exactitude, de mesure, d'équilibre et de concision. Les Romantiques, au contraire, ont accepté et prôné Shakespeare en gros. Ils ont écarté violemment nos propres tendances pour lui faire une plus large place. Du romantisme, mouvement littéraire anglo-saxon, est sorti tout un théâtre bâtard qui mêle le tragique au grotesque, le brutal au poétique, et le candide au monstrueux, — le théâtre de MM. Bataille, Bernstein, Porto-Riche, André Pascal, — tous plus ou moins étrangers, — le théâtre de tant d'ouvriers de la scène comme les Frondaie, Kistemaekers, et autres, — théâtre qui a tous les caractères du romantisme, sauf le moins important peut-être : celui de la reconstitution historique. Ce n'est pas pour rien que le bon La Fontaine disait que la séparation des genres permet *d'en mieux jouir*, et que nos classiques ont jugé stupide de rapprocher le héros tragique, qui est un individu, tiré de la réalité et stylisé, du personnage comique qui est un type général. Ce contraste, contraire à l'art et la vérité, est un moyen inférieur d'impressionner. Racine et Corneille n'en ont jamais eu besoin pour donner de la force ou de la grandeur à leurs tragédies, et je ne sache pas qu'une seule pièce de Bernstein ou de Bataille soit aussi puissamment et douloureusement tragique que *Phèdre*. Le mauvais usage qu'on a fait de Shakespeare est d'ailleurs dû à ce que, le connaissant superficiellement, nombre d'auteurs n'ont vu, en l'imitant, qu'une facile libération des étroites et utiles règles classiques, qui leur pesaient,

LES VALETS DE MOLIÈRE



SGANARELLE

comme toute contrainte aux intelligences caduques. Semblable, au contraire, au fleuve qu'on emprisonne dans un canal plus étroit que son lit, le génie s'assouplit, se précise, s'utilise et prend de la force en s'astreignant à une règle. Or, règle, mesure, juste emploi, c'est notre formule nationale, opposée à l'imagination désordonnée des Anglo-Saxons. Nous pouvions l'assouplir, l'élargir et l'enrichir. En y renonçant, nous avons remplacé dans nos drames le tragique par l'énorme et le monstrueux.

L'influence allemande, celle de Strindberg, de Hauptmann, de Sudermann et du magistral auteur du *Grand Soir*, se manifesta par des pièces sociales, où chaque personnage représente une foule. Le théâtre scandinave nous envahit avec ses thèmes anarchistes et son individualisme farouche. Encore tout pénétré des brumes où il est né, il nous fait confondre l'imprécis et le poétique, comme si la poésie, fille des belles Muses et d'Apollon, ne s'épanouissait pas mieux dans la clarté, la simplicité et la concision conséquente de l'emploi des mots dans leur juste valeur. Il y a trente ans déjà, Jules Lemaître nous criait casse-cou.

Russes et Norvégiens, compliqués et incapables de styliser des personnages qu'ils essayent de rendre vrais en les chargeant de détails, ont introduit chez nous l'anomalie. L'infirme, le vicieux et, surtout, le déséquilibré cérébral sont leurs personnages principaux ; on les retrouve dans notre théâtre, qui devient alors un théâtre d'anomalie et néglige une autre tendance qui nous est naturelle : celle de *viser au général*.

MM. Crommelynck et Lenormand ont, cette année encore, illustré cette école étrangère.

Cependant, quelques pièces de jeunes ont marqué un retour au vieilles traditions, et leur éclatant succès a prouvé qu'en prenant à l'inspiration étrangère ce qui ne bridait pas la nôtre, le génie français peut se vivifier à toutes les sources.

L'une est *La Dauphine* de M. François Porché, qui d'un sujet romantique fait une très belle pièce classique.

Les Commandements du Destin, en librairie; *Les Butors et la Finette* et *La jeune fille aux joues roses*, au théâtre, avaient déjà placé M. François Porché parmi les rares poètes de notre époque. Dans *La Dauphine*, il ne voulut écrire qu'un drame d'enfants; il y réussit; à preuve que nous verrions fort bien cette jolie histoire renfermée sous la reliure rose du *Général Dourakine* ou de *l'Auberge de l'Ange Gardien*. Son Écosse de fantaisie fait aussi songer à Walter Scott.

La Dauphine Jane, qui a douze ans, est exilée dans ses terres, avec sa grand'mère, une femme redoutable, qui conspire sans cesse contre l'usurpateur, le Roi Robert. Les affaires de ce mauvais prince vont mal, d'ailleurs. La révolution éclate; mais le pouvoir ne passe pas aux mains de l'héritière légitime; la faction populaire s'en empare. La dauphine même n'est plus en sécurité dans ses domaines. Un soir de bal, et malgré son désespoir enfantin, sa grand' mère l'entraîne dans une fuite précipitée.

Les deux femmes sont maintenant cachées dans les montagnes, chez un vieux partisan qui les fait passer pour ses cousines, même aux yeux de son fils Donald âgé de quinze ans. Donald devient le compagnon de jeux de Jane. Il conçoit pour elle une jolie tendresse enfantine, la protège, la sert.

Mais un autre garçon — le neveu d'un maquignon — vient par hasard jouer avec eux et reconnait la dauphine. Elle n'ose avouer à sa grand'mère les imprudences qui ont provoqué cette dangereuse découverte. C'est à Donald qu'éperdue, elle se confiera, lui révélant enfin ce qu'elle est. L'enfant tombe à ses pieds. Déjà plus forte que son amour naissant apparaît sa fidélité à sa souveraine. Et cependant, lui non plus ne dira rien aux parents, qui décideraient de fuir sur l'heure et le sépareraient de sa bien-aimée. Il réglera l'affaire tout seul.

Le lendemain, en effet, sur le lac, dans les brumes de l'aube, et après une lutte terrible, il tue le neveu du maquignon pour être sûr de son silence.

Cependant, la cause de la Dauphine a triomphé. Voici arriver ses partisans victorieux qui viennent la chercher. Mais Jane ne veut pas quitter la maison où elle vécut de si bons jours. L'avenir et ses dangers l'effraient : n'a-t-on pas décapité le Roi Robert?

Jane se réfugie dans les bras de son ami Donald. Les soldats vont bousculer le garçon, quand celui-ci, enfin, révèle son acte. Il a aussi sauvé la Dauphine ; il a tué, lui aussi ; bien mieux, il a tué tout seul. On l'acclame ; mais comme la nouvelle reine, devant laquelle sa vieille grand'mère elle-même s'est agenouillée, ne veut pas obéir à sa destinée, un seigneur la saisit malgré ses cris et l'emporte.

Peut-être l'équilibre de la pièce est-il un peu rompu du fait que, les deux derniers actes respectant l'unité de lieu, le premier se déroule dans trois sites différents. Mais que de clarté, que de grâce bien française ! Que de finesse aussi

dans l'analyse de cet âge, où, commençant de sentir en hommes, les enfants en semblent recevoir pour jamais une empreinte de surprise douloureuse !

La Dauphine est écrite en vers libres, scandés et rimés, qui souvent font penser à la prosodie de La Fontaine. Plus souples que l'alexandrin, ils conviennent au parler familier, aux expressions tendres et simples.

Ce qu'on peut prendre dans Ibsen d'utile, de riche, sans faire pour cela des drames scandinaves, et ce qu'un cas d'anomalie peut devenir dans une pièce vraiment française, M. Jean Sarment l'a montré. En 1919, le prix Paul Hervieu fut décerné pour la première fois à M. Jean Sarment, qui n'avait pas vingt-cinq ans. *Le Pêcheur d'ombres* a réalisé les espoirs qu'on pouvait concevoir après *La Couronne de carton,* son premier succès. Un art exquis s'y révèle, qui paraît libéré de toutes les banales formules du métier. La nouveauté et la jeunesse s'y allient à une des plus belles qualités : à cette charmante fantaisie que nous pouvions croire perdue.

Jean a perdu la mémoire après un chagrin d'amour ; il joue à pêcher les ombres-chevaliers dans le ruisseau. Sa mère, qui veut tout tenter pour réveiller ses facultés endormies, fait venir celle qui lui a été cruelle, et Nelly, en soignant Jean, s'éprend du nouvel être enfantin qu'il est devenu. Elle parvient à vaincre son amnésie ; ils vont être heureux, quand René, le frère de Jean, qui aime aussi Nelly, se révolte contre ce qu'il croit être seulement le sacrifice de la jeune fille à un malade. Il persuade à Jean, encore impressionnable, qu'on l'abuse en substituant à Nelly une femme qui lui ressemble. Jean en vient à percevoir des différences. Une entre

autres est remarquable : la jeune fille l'aime, et Nelly ne l'aimait pas, ne pouvait pas l'aimer. Ni sanglots, ni supplications ne convaincront le pitoyable convalescent. Après avoir tiré sur les ombres dans le ruisseau et sur son image dans les glaces, celui qui, dans la folie, avait pu croire le bonheur possible se tue *dans un accès de raison*.

Dans la pièce sociale, M. Jean Variot a surtout vu l'exaltation de l'imagination populaire.

M. Jean Variot est le robuste descendant d'une vieille famille d'Alsace. Son œuvre importante déjà révèle un vrai tempérament d'écrivain (*Le Sang des autres*, *La Croix des Carmes*, *Arbitre du Monde*).

La légende de *La Rose de Roseim*, qu'on raconte aux enfants depuis Saverne jusqu'à Rheinau et de Rothau à Strasbourg, évoque le vieil esprit de la Décapole Alsacienne ; — dix villes libres, qui pendant le Moyen-Age et la Renaissance restèrent les bastions de la culture française. Étant d'origine celtique, elle n'a pas seulement pénétré l'Alsace. On la retrouve au pays de Galles, en Bretagne, en Irlande. Faut-il regretter qu'elle se soit aussi glissée dans l'esprit de M. Jean Variot ? Je ne le crois pas. En présentant cette nouvelle œuvre sous l'étiquette d'évocation dramatique, l'auteur nous avertit qu'il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre. Qu'on n'y cherche pas d'action, mais seulement des tableaux d'une poésie charmante, plus souvent férocement satirique.

Obéissant aux lois de la ville, les échevins de Roseim congédient le vieux soldat Mathias. Pour reconnaître sa bravoure, ils lui donnent cinq miches de pain et cinq maravédis qui n'ont plus cours. Mathias, désolé et désœuvré, s'éloigne sur

les routes pendant les durs midis d'été. Successivement il rencontre un mendiant aveugle, une femme abandonnée et trois orphelins, et se dépouille pour les secourir ; il fait adopter les orphelins par la population d'une cité en fête, et, quand sonne le couvre-feu, resté seul dans les rues endormies, il est obligé de repartir, sans argent et sans vivres. C'est au pied d'un calvaire, au milieu de la forêt, qu'il va mourir. Saint Martin le couvrira alors de son manteau déchiré et le conduira au paradis. Des pèlerins retrouveront son cadavre à l'aube. Une rose, emblème de sa ville, aura fleuri sur son cœur.

Cette simple apothéose contient tout le merveilleux de nos chansons de geste. Loin du surnaturel factice et théâtral d'un Bataille, elle est l'invention poétique naturelle de notre race populaire. Les personnages épisodiques nombreux sont croqués avec une cruelle clairvoyance, et plus d'une invention heureuse nous a séduits ; n'est-ce pas une grande idée que de donner les traits d'une jeune femme admirablement belle à la Mort qui vient prendre ce soldat fruste, — si noble cependant par sa simplicité et sa résignation dans l'infortune ?

M. Jean Variot emploie une langue solide, à la fois populaire et bien sonnante. Il y a mêlé à dessein l'argot de nos poilus. D'une actualité souvent déchirante, *la Rose de Roseim* pourrait fort bien s'appeler « L'Odyssée d'un démobilisé ».

Enfin, je citerai une comédie, vraie comédie dans le ton de Molière bien que très moderne, *La souriante Mme Beudet*, de MM. Amyel et Obey.

Malheureuse ? Mme Beudet ?... Allons donc ! son mari n'en croit rien. Dans la petite ville, tout le monde ne la surnomme-

t-il pas « La souriante Mme Beudet » ? il l'aime et gagne de l'argent pour elle ; cela suffit ; son commerce l'absorbe trop pour qu'il songe à la « comprendre ». C'est un sot tyrannique et révoltant, mais son plus grand tort est de jouer constamment avec son revolver, comme s'il voulait se brûler la cervelle, et aussi de dire que les cartouches sont dans un meuble voisin ; un soir, en effet, excédée par une scene odieuse, Mme Beudet chargera le revolver. Nous frémirons de voir à plusieurs reprises Beudet jouer avec l'arme devenue dangereuse. Mais il n'appuiera sur la gâchette qu'au moment où, dans un accès de colère, il vise sa femme. Le coup part... et heureusement manque son but. Beudet va-t-il découvrir la tentative criminelle ? Non. Il croit que Mme Beudet a voulu se tuer et comprend qu'il lui fait une vie infernale. Il l'aime donc à sa façon. Désespérée de manquer de courage pour le désabuser, Mme Beudet découvre enfin la qualité suprême d'un mari qu'elle haïssait avec la torture de ne savoir pourquoi : la bonté, une immense bonté. Cette pièce, qui nous laisse sceptiques sur l'avenir des Beudet, ne prouve certes rien, mais elle est excellemment construite.

Je mentionnerai encore *la Mort de Sparte*, tragédie où M. Schlumberger subit avec justesse l'influence shakespearienne, mais reste classique, et j'aurai prouvé que, malgré les tapageurs triomphes des Pontifes de la scène, des jeunes entrent dans la voie de la renaissance de notre théâtre national. M. Martin du Gard n'a-t-il déjà pas triomphé en imitant dans son *Testament du Père Selens* nos vieilles et savoureuses farces du Moyen-Age ?

IV

Spectacles a l'honneur de Molière

Parmi les fêtes qui viennent d'être données à l'honneur de Molière, la plus grandiose fut sans doute la représentation que nous eûmes dans la salle des Cariatides du Louvre (1). On sait que c'est là que Molière joua pour la première fois devant Mazarin, et devant le jeune Louis XIV qui devait décider s'il pensionnerait la troupe. Les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne avaient été convoqués pour donner leur avis. Molière joua, d'abord, *Nicomède*, et l'impression fut défavorable. C'est *le Docteur Amoureux*, farce dont le texte ne nous est point parvenu, qui emporta la décision royale. Molière fut admis à jouer alternativement avec les comédiens italiens au Petit-Bourbon, sur l'emplacement duquel s'élève, aujourd'hui, la Colonnade du Louvre.

Il est évident que si cette représentation d'épreuve n'avait pas plu, Molière, après la chute de l'Illustre Théâtre, eût été obligé de reprendre les tournées de province, et jamais sans doute il n'eût été plus qu'un baladin errant. Il était juste de rappeler cette date décisive de la vie de Molière, dans la salle même où les choses furent décidées. La fête organisée par

(1) On sait que c'est là que se trouve placée la *Diane* de Benvenuto Cellini.

M. Jules Truffier, l'éminent sociétaire de la Comédie-Française, comportait une restitution de quelques comédies de Molière dans le cadre exact de l'époque. On jouait aux chandelles.

Dans les théâtres les plus divers la journée du 15 janvier a été consacrée au centenaire. Le music-hall lui-même apporta sa contribution à la gloire du grand comique :

« *Je suis à Bobino*, signé *Molière.* » Ainsi parlait l'affiche qui couvrait les murs des environs de la gare Montparnasse : on put voir, en effet, *le Malade imaginaire* à Bobino, et ce sont les acteurs ordinaires de ce music-hall de quartier qui l'ont joué ; chanteurs de genre, gommeuse, acrobates : M. Fleurant, comique troupier; Toinette, diseuse fantaisiste ; Diafoirus le fils, excentrique, et Beline, danseuse espagnole. C'est chose assez piquante qu'une troupe de fortune qui doit ressembler à celle que Molière emmenait en province avec ses farces. Quoi qu'on ait dit, ces représentations caricaturales ne portent pas ombrage au Théâtre-Français ; on n'en est pas moins surpris de l'intelligence de ces comédiens un peu particuliers, du mouvement qu'ils donnent à la pièce, de leur fantaisie, de leur gaieté. Ils déchaînent le rire le plus franc.

Le Concert Mayol fêta aussi Molière en représentant avec sa troupe de café-concert un à-propos en vers parnassiens de M. Rivet. Un premier tableau nous montre Tartuffe qui vient, une nuit, insulter Molière sur sa tombe à peine scellée, au cimetière Saint-Joseph. Au second tableau, c'est l'apothéose à laquelle préside la France. Spectacle adroit, d'une tenue littéraire irréprochable et qui met en scène les principaux personnages du théâtre de Molière. M. Rivet a compris combien est exquise la soubrette Dorine de *Tartuffe* ; il lui

a donné le plus joli rôle. Tartuffe est incarné par Polin, qui s'est montré capable de tenir les plus grands emplois du théâtre.

Au Vieux-Colombier, nous assistons à une belle représentation de *l'Amour Médecin*, que Molière nomme un simple crayon, un petit impromptu. C'est une refonte du *Médecin volant*, farce qu'il avait donnée en province. Composée, répétée et jouée en cinq jours, elle n'en est pas moins une comédie charmante de légèreté et de fantaisie. La postérité en a extrait le fameux proverbe : *Vous êtes orfèvre, M. Josse.*

Sganarelle ne veut pas marier sa fille Lucinde. Elle fait donc mine d'être malade. Sganarelle mande des médecins, parmi lesquels se glisse l'amoureux Clitandre, déguisé. Il soigne Lucinde en simulant de satisfaire sa fantaisie de mariage. Sganarelle signe donc par devant un notaire, qu'il prend pour un apothicaire, un contrat qu'il croit être une plaisanterie. Lucinde et Clitandre se trouvent ainsi bel et bien mariés, malgré lui.

Molière a introduit dans la pièce quatre médecins ridicules. Il s'était déjà moqué de la médecine dans *le Festin de pierre*, où Don Juan dit que c'est « une des plus grandes erreurs qui soient parmi les hommes ». Mais dans *l'Amour médecin* l'attaque se fait plus directe. Molière vise quatre fameux praticiens de la cour, Daquin, Desfougerais, Guinaut et Esprit. Pour être bien sûr qu'on les reconnût, il avait demandé à Boileau des surnoms qui missent en lumière leurs ridicules respectifs ; l'auteur de *l'Art poétique* tira donc du grec les appellations suivantes : Tomes (qui incise), Desfonandres

(le tueur d'hommes), Macroton (qui parle lentement) et Bahis (l'aboyeur).

Regnard a emprunté au *Médecin volant* le sujet des *Folies amoureuses*.

La Comédie-Française se devait, avant tout autre théâtre, d'honorer son fondateur. Elle a donc repris les chefs-d'œuvre de Molière, et monté plusieurs pièces célèbres que les difficultés de mise en scène avaient fait écarter depuis longtemps ; parmi celles-ci, *le Sicilien* et les *Fâcheux*.

Le *Sicilien*, ou l'*Amour peintre*, fut inséré dans le *Ballet des Muses*, à la place de *Mélicerte* lors de sa deuxième représentation, le 14 février 1667, à Saint-Germain-en-Laye. Molière l'avait écrit en un mois, avec le souci d'y prendre sa revanche de *Mélicerte* et de la *Pastorale comique*, qu'il jugeait assez faibles.

Tour à tour nous nous trouvons sous un balcon où le donneur de sérénade est un Français, Adraste, et la belle écouteuse, une affranchie grecque, Isidore, — et dans l'appartement de la belle que tyrannise un noble Palermitain, Don Pedre. Aidé de son esclave Hali, Adraste berne le jaloux et enlève Isidore, qu'il a pu approcher sous un déguisement de peintre.

Cette comédie mêlée de danses et de chants, avec sa Sicile fabuleuse, ses personnages pittoresques et variés, ses scènes de nuit, prêtait à merveille aux divertissements. Elle offre cette particularité qu'on y rencontre çà et là dans la prose des groupes de vers, et surtout d'alexandrins auxquels la rime est seule à manquer. Tout porte à croire que Molière y vou-

lait faire l'essai d'un système de diction comique qui unît au rythme poétique la variété des désinences, plus conforme que la rime au langage ordinaire.

Molière, qui avait tenu à incarner Don Pèdre, n'y parvint qu'en calmant sa toux par un régime lacté des plus sévères; la gazette rimée relate le fait :

Et lui tout rajeuni de lait
De quelque autre infante d'Inache
Qui se couvre de peau de vache,
S'y remontre enfin à nos yeux
Plus que jamais facétieux.

Dans la dernière reprise à la Comédie-Française, Mlle Ventura s'est montrée digne de son illustre devancière Mlle de Brie.

La comédie des *Fâcheux* fut conçue, faite, apprise et répétée en quinze jours, et l'on ne saurait tenir rigueur à Molière s'il y paraît un peu. On avait démoli le Petit-Bourbon, et Molière, qui ne tenait pas encore sa salle du Palais-Royal, jouait au Louvre, à Fontainebleau, chez Mazarin à Vincennes, chez Fouquet au château de Vaux. Le surintendant, qui voulait donner spectacle au Roi le 17 août 1661, commanda la pièce le 1er. Molière fut si pressé qu'il confia la scène de Caritidès à Chapelle. Celui-ci fit un piètre travail, que Molière menaça plus tard de publier, quand Chapelle se vanta d'avoir collaboré aux *Fâcheux*.

La Fontaine nous a décrit cette magnifique fête sur laquelle nous voyons, nous, une ombre tragique; elle précéda, en effet, de huit jours l'arrestation de Fouquet. On dit même

qu'il fallut l'insistance de la Reine mère pour que le Roi renonçât au projet de le faire appréhender au cours de ces réjouissances. La Fontaine nous peint le divertissement d'ouverture en une prose exquise, mêlée de vers :

On vit des rocs s'ouvrir, des termes se mouvoir,
Et sur son piédestal tourner mainte figure...
D'abord, aux yeux de l'assemblée
Parut un rocher si bien fait,
Qu'on le crut rocher en effet;
Mais insensiblement se changeant en coquille,
Il en sortit une nymphe gentille,
Qui ressemblait à la Béjart...

... *Elle commande aux divinités, qui lui sont soumises, de sortir des marbres qui les enferment... Aussitôt les termes et les statues, qui font partie de l'ornement du théâtre, se meuvent, et il en sort, je ne sais comment, des Faunes et des Bacchantes qui font l'une des entrées du ballet.* »

« *L'agréable nayade,* dit Molière, *s'avança au bord du théâtre, et d'un air héroïque prononça les vers que M. Pellisson avait faits et qui servent de prologue.* » (1)

Puis la pièce commença. « Son sujet, relate La Fontaine, est un homme arrêté par toutes sortes de gens, sur le point d'aller à une assignation amoureuse. » Peut-être peut-on voir là une allusion de Molière aux contretemps qui retardaient

(1) On sait que Pellisson fut cet admirable ami de Fouquet qui subit quatre années de détention à la Bastille plutôt que de prononcer une parole qui compromît son maître.

son mariage avec « l'agréable nayade », « la nymphe gentille », la Béjart.

A vrai dire, ses Fâcheux ne sont pas ce que nous appelons des « raseurs », mais plutôt des gens qui tombent inopportunément sur un homme qui a mieux à faire que de les écouter. Et si la belle Orphise était en voyage, nul doute qu'Éraste n'entendrait le récit pittoresque de Dorante avec plaisir, qu'il ne se divertirait des cuistreries de Caritidès, et ne serait flatté d'être pris pour arbitre par Orante et Climène, quand elles lui demandent de juger entre l'amant confiant et l'amant jaloux. Leur petite querelle cesse d'ailleurs bientôt de l'importuner, et c'est de fort bonne grâce qu'il répond aux belles, pour les mettre d'accord :

Le jaloux aime plus, et l'autre aime bien mieux.

Certes, l'intrigue est mince. Mais Molière ne lui demandait que le moyen de nous présenter de nombreux fâcheux aux silhouettes variées et amusantes. Nos contemporains ont immédiatement rapproché le procédé de celui de nos Revues, tant nous avons la rage de légitimer nos tentatives par l'exemple des maîtres. Je ne veux pas médire du genre qu'on nomme revue. Il convient bien à la satire et à la fantaisie ; mais Molière n'en a pas usé. On a cru, de plus, qu'il visait à l'actualité, parce que le chasseur Dorante est le portrait de M. de Soyecourt, grand veneur du Roi. Or ce personnage n'existait pas à la première représentation. C'est sur l'instigation du Roi que Molière croqua le haut fonctionnaire pour la seconde, qui eut lieu à Fontainebleau huit jours plus tard. Le Roi et la Cour firent donc des personnalités ;

mais Molière n'avait dessiné que des types. Le monsieur qui explique un coup de piquet, celui qui tient à vous chanter une courante de sa composition, le chasseur aux interminables récits, l'homme à inventions qui promet des millions et vous *tape* d'un écu, sont des personnages de tous les temps. Molière les peint en traits généraux sans jamais entrer dans le particulier, et nous pouvons fort bien reconnaître en eux plus d'un de nos contemporains.

Ce parti-pris de juxtaposer des épisodes analogues et divers n'était pas nouveau. C'est celui d'Aristophane et de tout le théâtre grec, tragique et comique, qui n'a guère que l'unité de verve. Shakespeare l'emploiera couramment. Déjà en France, avant Molière, Desmarets, dans sa comédie des *Visionnaires*, fait défiler des séries de personnages atteints chacun d'une folie particulière, sans que leurs scènes soient bien reliées entre elles. Plus récemment, le *Club* de Gondinet et tous les premiers actes de Sardou ont-ils d'autres intentions que de présenter les variétés d'un travers ou d'un défaut? Cela s'appelle aujourd'hui la comédie à tiroirs.

Les *Fâcheux* eurent cependant un caractère de nouveauté : c'était la première comédie-ballet. Fouquet, qui voulait donner une pièce et un ballet, manqua de bons danseurs. Il fit donc séparer les entrées pour qu'on les intercalât dans les actes. Le succès de cette tentative et sa commodité pour les fêtes royales y devaient faire souvent recourir.

Il n'était pas utile à la gloire de Molière de remonter les *Fâcheux*. La Comédie-Française a dépensé de grosses sommes sans nous rendre le luxe dont ne peut se passer cette comédie. Elle n'a laissé que quelques divertissements entre

les actes ; encore sont-ils d'une pauvreté ridicule. Le metteur en scène a même substitué des entrées de son invention à celles de Molière. Les Savetières et le Jardinier du second ballet sont remplacés par un numéro de faux éclopés, digne du music-hall.

L'interprétation traîne. Les divertissements mêmes ralentissent jusqu'à figurer des scènes, quand au contraire les scènes devraient prendre leur mouvement. Seul, M. André Brunot a donné au récit du Chasseur le brio et la couleur nécessaires. M. Le Roy a admirablement dit l'*Avertissement* de Molière. Mais M. de Max a fait de Caritidès une charge si longue et si pénible qu'on ne discernait plus ce que voulait le personnage. Mlle Cécile Sorel parut sortir d'un panneau mythologique de Mignard ou de Lebrun. Son port de tête altier a enfin trouvé le casque à triple panache, et sa toilette éclatante est le couronnement de toute sa carrière. Peu de femmes auraient su comme elle rester indiscutablement ravissantes, tout en faisant sourire un peu.

La reprise de *Don Juan* doit nous retenir aussi quelques instants. Le héros qui, dans ces dernières années, inspira tant de nos auteurs, fut plus souvent encore mis au théâtre au XVII[e] siècle. Les comédiens italiens, qui jouaient alternativement avec Molière, au Petit-Bourbon, avaient donné une imitation du *Trompeur de Séville*, de Tirso de Molina, avec un tel succès que toutes les troupes de Paris en voulurent leur part. De Villiers, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, Dorimond, comédien de Mademoiselle, Rosimond, comédien du Marais, et Molière, à la demande de ses camarades, firent

LES VALETS DE MOLIÈRE



SCAPIN

chacun leur *Festin de pierre*. Les trois premiers étaient absurdes. Celui de Molière fut représenté le 15 février 1665. On sait le déchaînement qui suivit cette soirée, après le précédent dangereux de *Tartuffe*. Dans un infâme libelle, le sieur de Richemont, avocat en Parlement, accusait l'auteur d'athéisme et lui attribuait tous les crimes de son personnage. Bien que vaillamment défendu, Molière dut, dès la deuxième représentation, supprimer la scène du pauvre, et celle où Sganarelle argumente contre son maître en faveur de Dieu. La pièce ne fut jouée que quinze fois. Louis XIV vieillissant ne permit jamais que l'impression d'un texte mutilé, et les deux scènes précitées n'ont été retrouvées que récemment. Longtemps *Don Juan* ne resta au répertoire que sous la forme d'une transposition en vers de Thomas Corneille, respectueuse de la prose de Molière, en général, mais l'expurgeant délibérément aux passages litigieux.

La pièce espagnole de Tirso de Molina est une des fantaisies les plus bizarres et les plus désordonnées qui soient. Composée de trois journées, elle s'échelonne, cependant, sur plusieurs mois, et l'action est transportée dans les lieux et les pays les plus divers, ce qui n'est pas sans grâce, si l'on y voit l'image de l'humeur capricieuse et vagabonde du héros.

Molière a réduit son sujet aux proportions de temps qu'exigeait la scène française ; il a pris plus de liberté quant au lieu. Son *Don Juan* n'en ressemble pas moins à celui de Tirso de Molina par le manque d'unité d'action. C'est un assemblage d'épisodes qui se succèdent sans se provoquer. Mais tous concourent à graver un seul caractère, celui de

don Juan ; il n'y en a pas au théâtre qui soit plus largement dessiné.

Scélérat vulgaire, trompant indifféremment hommes et femmes, meurtrier même, dans la comédie espagnole. — Don Juan devient, chez Molière, élégant de manières et de discours autant que cynique de pensées et d'actions. Tour à tour insolent et cruel pour les femmes qu'il n'aime plus et d'une irrésistible séduction pour les autres, à la fois généreux pour certains hommes et barbare jusqu'à mieux aimer les tuer que de sacrifier un de ses goûts, il est brave, et ses outrages à son père ont quelque chose de respectueux. Don Juan, ce sont toutes les qualités brillantes au service du vice.

Chez Tirso de Molina, ce triste héros ne niait pas l'idée de Dieu. Molière en fait un athée.

Les deux interprètes principaux de la dernière reprise ont été insuffisants : M. Berr a vu, dans Sganarelle, non un homme du peuple, mais un valet comme tous les autres, et M. Duflos fut dégoûté, et plus glacial que la statue du Commandeur.

La Comédie-Française a donné aussi de très brillantes représentations du *Misanthrope*. Seule Mlle Sorel, malgré ses brillantes qualités, nous a paru déformer complètement son rôle.

Toutes les comédiennes veulent être jeunes premières, mais toutes les jeunes premières ne rêvent que de devenir de grandes coquettes. L'emploi jouit depuis un siècle d'un grand prestige. Il est absurde pourtant dans le fond, et il ne faut

pour le remplir que d'assez minces mérites, sommaires et superficiels. Sauf l'Araminte des *Fausses Confidences*, je ne sais pas de personnage féminin du répertoire qu'il ne soit absolument faux de jouer en grande coquette.

Une tactique de cheval de combat, de grands airs majestueux même pour parler à un domestique, un port de tête de magistrat du Second Empire engoncé dans son col, un vêtement d'un apparat ridicule, des coups d'éventail pleins de superbe, des œillades, des minauderies dédaigneuses, tel est le jeu que se sont transmis Mlles Mars, Arnould-Plessis, Marsy et Sorel pour en affubler Célimène ; et c'est un contre-sens.

Pouvons-nous seulement imaginer ainsi la Cléopâtre de Shakespeare, seule grande coquette qu'il y ait à la scène, et qui n'est grande, d'ailleurs, que par sa passion? Pour conserver un amour sincère, elle emploie des artifices sentimentaux, qui prennent alors toute leur valeur. Ils seraient inutiles dans *le Misanthrope* ; Molière n'a certes pas songé à mettre Célimène en frais ridicules pour impressionner Alceste qui l'aime, ou une coterie de petits marquis pleins de fatuité.

La manie de découvrir les grandes coquettes a eu des résultats plus étonnants encore. Saint-Evremond déjà jugeait Andromaque artificieuse et intéressée. Geoffroy, le premier dans « Les Débats », en 1803, lui trouve la « coquetterie de la vertu ». Avec Nisard, qui pourtant renchérit, cette coquetterie reste innocente ; mais dans un feuilleton célèbre Sarcey a fait de la veuve d'Hector une intrigante. C'était au moment où Mlle Hadamard débutait dans le rôle à la Comédie-Française. On croyait que l'opinion du grand critique impression-

nerait l'artiste, et cette interprétation nouvelle excitait la curiosité. « Flirtera-t-elle? Ne flirtera-t-elle pas?... » écrivait alors Jules Lemaître en songeant, non sans un secret plaisir, qu'il allait peut-être entendre dire, avec de grands airs provocants, ces vers fameux :

Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés!

Mais Mme Bartet, qui s'est imposée dans le rôle, y fut une femme très triste, en voiles de deuil, dont la voix faible, brisée et harmonieuse, était presque couverte par les hurlements de toute sa « ménagerie » de persécuteurs.

Il en est de même pour Célimène, qu'on s'obstine à faire jouer par une grande coquette, alors que cet emploi devrait être depuis longtemps supprimé à la Comédie-Française.

« Célimène — me disait, il y a peu, une ancienne pensionnaire à qui on s'est gardé de jamais donner le rôle — sans doute est-elle veuve, mais veuve à vingt ans, et les quelques mois de mariage qu'elle a connus en sortant du couvent viennent à peine d'en faire une femme. La vie lui sourit, et elle sourit à la vie; elle est gaie; elle a envie de s'amuser. Voilà tout son crime! »

Et en effet, Célimène a vingt ans et, à moins que Molière lui ait prêté la plus mauvaise conduite sans oser le dire, ses étourderies n'ont rien de répréhensible. C'est une femme du monde, et même une femme du monde charmante; mais elle n'a aucune raison de simuler. La petite comédie d'amabilité qu'elle joue aux gens dont elle voit cependant les ridi-

cules est de la plus élémentaire civilité. Si Alceste s'en plaint, c'est qu'il n'est qu'un rustre, un misanthrope, et Philinte a cent fois raison contre lui. Elle a de l'innocence, même de la naïveté dans ses petites manœuvres mondaines. Dans la fameuse scène de la médisance, ses traits ont peu de malignité. Comparez-les à ce que nous disons tous les jours les uns des autres, et vous n'y verrez que d'anodines espiègleries. De la méchanceté? Non, de la bienveillance au contraire : avec quelle patience elle écoute les jérémiades de ce grognon d'Alceste! Que de douceur prévenante et presque tendre elle emploie pour chasser ses idées ombrageuses! Elle l'aime, sans y réfléchir beaucoup, en toute simplicité, car son mariage dans l'adolescence ne l'a guère instruite de l'amour, et ses pensées sont encore légères : elle l'aime, ne le lui cache pas, et pourrait justement s'offenser qu'il n'en paraisse jamais content. Elle ne s'irrite pas même de ses actes incongrus, quand il la soupçonne et tente de l'accabler en lui montrant une lettre qu'il a été parfaitement grossier de lire.

Célimène? Mais elle est gentille et touchante au milieu des « mufles » qui l'entourent, et dont Alceste est le moins révoltant. Je ne parle pas d'Arsinoë, femme odieuse. Mais Acaste, Clitandre, Oronte, usent sans délicatesse des lettres de Célimène, se les communiquent en sa présence, lui demandent des comptes qu'ils n'ont aucun droit d'exiger, se moquent d'elle, et cela chez elle, et avec un ton dont l'insolence n'a pas sa pareille. Combien elle paraît pitoyable lorsqu'elle reste, silencieuse et avec des larmes brillantes dans ses beaux yeux,

en butte à l'injure de ces malappris que personne n'ose mettre à la porte comme ils le méritent !

Si l'on veut trouver une coquette dans le théâtre de Molière, ce n'est pas *le Misanthrope*, mais bien *Tartuffe*, qu'il faut ouvrir. Elmire, cette étrange Elmire, qui, toute honnête qu'elle est, en vient à jouer un rôle des plus équivoques, est une vraie coquette.

Je veux une vertu qui ne soit pas diablesse.

Sans doute, lorsque, pour l'éclairer sur Tartuffe, elle cache son mari sous une table et provoque le faux dévot en sa présence, poursuit-elle les plus louables desseins ; mais ce n'est pas une excuse pour s'exposer à ce qu'elle sait qu'elle va entendre, et elle prononce bien des paroles qu'elle devrait, certes, ignorer.

Mlle Contat jouait cette scène bravement, avec une certaine brusquerie, en femme qui prend une décision et, sûre d'elle-même, l'exécute jusqu'au bout. Elle triomphait des difficultés imprévues du stratagème avec une aisance instinctive et une facilité un peu déconcertante. On sentait que ça l'amusait. Mlle Mars, dans la même scène, paraissait, au contraire, vite honteuse de ce qu'elle avait osé entreprendre ; tour à tour embarrassée, peureuse, et imprudente, elle semblait guider l'action par des effets de contraste. Dans l'une et l'autre interprétation, Elmire semble bien avoir l'étoffe d'une coquette.

V

Tragédies et Pièces Antiques

Quelle agréable récompense la Comédie-Française nous a consentie avec *Circé* : une vraie pièce, de vrais vers, harmonieux et souples, et même dans un épisode un peu bouffon de l'*Odyssée*, cette reposante sérénité à laquelle M. Alfred Poizat nous a habitués dans ses plus tragiques adaptations de l'antique.

Nous aimons d'être transportés dans ces âges fabuleux où la vie est comme lumineuse et largement rythmée. Il semble que les effroyables crimes et les énormes dissensions des hommes y aient quelque chose d'enfantin, de pas tout à fait sérieux. Malgré qu'ils se battent sans cesse et ourdissent des tours pendables, ces vieux héros n'ont pas l'air de s'en tenir tout à fait responsables : ils sont entourés d'innombrables divinités maléficieuses, dont le seul agrément est de les contraindre à des actions coupables. Sans doute Homère flétrit-il les criminels ; il n'est cependant pas de cas où il ne se rétracte ensuite un peu en disant : C'est Junon la jalouse ou Vénus irritée qui a fait le coup. Les hommes ne sont, en effet, que des instruments entre les mains d'Immortels bien plus passionnés qu'eux, et dont ils ne se plaignent que respectueusement, parce qu'ils ont une grande frayeur.

Aujourd'hui, malheureusement, nous n'avons plus tant de méchants génies sur qui rejeter à propos l'initiative de nos méfaits. Le démon, trop spécialisé et trop adroit, a l'art de se manifester assez peu pour qu'on ne puisse jamais révoquer en doute la culpabilité humaine.

Voilà pourquoi nous sommes faciles à condamner de nos jours ces mêmes forfaits que nous n'osons blâmer chez les héros d'une époque où les dieux divisés avaient à leur service la Fatalité et de quoi la contraindre.

La flotte d'Ulysse a péri chez les Lestrigons. Sur son dernier navire, le prince grec, avec ses derniers compagnons, cingle vers Ithaque, où il est impatient de retrouver sa femme, la fidèle Pénélope, que tant d'années de guerres lointaines laissent vieillir seule. La traversée s'annonce bien, d'ailleurs, car, grâce à Eole, le rusé Ulysse a pu enfermer la tempête et les vents contraires dans une outre qui est à fond de cale. Par malheur, Marsyas, les satyres et leur père Silène ont aussi pris passage sur le bateau, et l'incorrigible ivrogne qu'est le précepteur de Bacchus ouvre l'outre fatale en espérant d'y trouver du vin. Par ainsi arrive un effroyable naufrage : Ulysse et ses compagnons sont jetés sur les rives de l'île d'Œa où règne Circé, la magicienne.

M. Alfred Poizat est indulgent pour cette fille du Soleil et de la Nymphe Persa que de violents appétits contrariés ont conduite à des crimes sans nombre. On la disait capable de faire descendre les étoiles du ciel, mais son plus grand talent était incontestablement l'art des empoisonnements. Son mari, le Roi des Sarmates, fut sa première victime, et elle dut fuir ses sujets indignés. Le Soleil dans son char la transporta

sur la côte d'Étrurie, depuis lors nommée cap Circé. Il lui donna l'île d'Œa, où elle continua ses méfaits : changeant en pivert le roi d'Italie Picus, qui n'avait point voulu quitter sa femme Canente pour elle, transformant la belle Scylla, amoureuse de Glaucus qui l'avait aussi dédaignée, en un monstre vraiment épouvantable, si l'on songe au bruit qu'il pouvait faire en criant avec ses six gueules à la fois et au mal qu'il était à même de causer avec ses six paires de griffes.

M. Poizat n'a pas insisté sur ce passé fâcheux de Circé ; il en a fait une femme admirablement belle, mystérieuse comme une princesse orientale, et suffisamment métissée de divinité pour qu'on pût s'attendre à tout de sa part. Il ne lui a prêté que le goût des transformations d'hommes en bêtes, distraction certes coupable, mais amusante : ne rencontrons-nous pas tous les jours des gens qui ressemblent à des animaux et que nous entendons bêler, coasser ou croasser avec un infini plaisir?

Dans son palais merveilleux, Circé est entourée d'agréables nymphes. Elles inspirent aux compagnons d'Ulysse de si violents sentiments que nous ne pouvons, cette fois, qu'approuver la magicienne qui en les transformant en pourceaux, ne fit d'eux que ce qu'il convenait qu'ils fussent. Les vainqueurs de Troie gagnent l'étable avec une joie mal dissimulée.

Cette métamorphose cause cependant un grand tracas au sage Ulysse, qui, dépourvu de rameurs, risque de ne plus revoir Ithaque sa patrie, la fidèle Pénélope et le petit Télémaque son fils. Mais le beau guerrier impressionne Circé autant

que merveille au monde. Elle demande à Silène des renseignements à son endroit :

— A-t-il vraiment combattu sous Ilion?

— Oh ! répond l'auguste pochard, depuis quelques années tous les aventuriers qui sillonnent les mers pétendent revenir de la guerre de Troie.

Passé quoi, Circé se met en devoir de séduire Ulysse ; elle lui promet de rendre à ses compagnons leur nature première. Hélas ! en vain tente-t-elle, à grande fatigue, de combattre en son cœur le souvenir de la sage Pénélope. Ses charmes restent impuissants ; elle en vient alors au vieux coup vengeur des transformations où elle est excellente : mais ni le vin enchanté, ni le gâteau magique ne réussissent à changer en pourceau le ravisseur du Palladium. Il résiste, grâce au secret secours de Mercure et de Minerve, et surtout parce qu'il est un homme, tandis que ses compagnons n'étaient bel et bien que des porcs.

Circé est vaincue : elle est si belle et si touchante dans sa défaite que le cœur du Grec en est amadoué ; pas pour longtemps cependant : Homère dit pour un an, M. Poizat pour vingt-quatre heures. Il va donc partir, et, Circé, fidèle à sa promesse, rompt l'enchantement qui retient les compagnons du Grec. Mais ces bouillants guerriers se révoltent, ils résistent au contrephiltre : ils étaient fort heureux à la porcherie, car ils n'y travaillaient point. A la sévère discipline où Ulysse tenait ses soldats a succédé l'esprit de mutinerie. Heureusement les satyres, qui sont des divinités éprises de voyages, et bien obligeantes, proposent d'embarquer de force les récalcitrants et de s'asseoir au banc des rameurs.

Circé voit donc avec un peu de mélancolie s'éloigner le beau guerrier. Des larmes embrument ses yeux, où ne se pencheront plus les regards sévères du fils de Laerte. On sent cependant qu'elle se consolera : il lui reste beaucoup de variations à broder sur les vieux thèmes de l'histoire naturelle.

C'est sur son conseil, dit-on, qu'Ulysse alla voir Tirésias, le devin, aux enfers, et que, pour éviter le charme fatal des sirènes, en côtoyant leurs parages, il boucha les oreilles de ses compagnons avec de la cire et se fit lui-même attacher au mât de son navire, en défendant aux matelots d'obéir s'il priait qu'ils le déliassent. Cette résistance astucieuse fut mortelle aux sirènes, car elles ne devaient pas survivre à l'indifférence des hommes qu'elles faisaient fonction d'enchanter. L'aventure de Circé ne porta cependant pas bonheur à Ulysse ; il fut tué par Télégone, l'enfant qu'il lui avait donné, et qui fut parricide sans le savoir.

Les plus admirables passages de cette pièce, où nous avons souvent retrouvé le sourire malicieux de Jules Lemaître, sont certes la tirade de Circé, lorsqu'elle apparait aux compagnons d'Ulysse, au premier acte, sur le seuil de son palais, — et les charmants intermèdes, où, par la bouche de Marsyas, leur coryphée, les satyreaux s'expriment en stances légères et gracieuses. Ces demi-dieux champêtres et dansants sont d'une charmante timidité. Ils accomplissent la fonction qu'indiquent leurs cornes et leurs pieds fourchus avec discrétion et sensibilité. Ils restent, vis-à-vis des agréables suivantes de Circé, sur la touchante réserve de petits animaux familiers et farouches.

La Comédie-Française a enrichi cette œuvre de costumes et de décors pittoresques. L'interprétation est bonne. M. Albert Lambert nous a, lui aussi, ménagé une surprise : il a correctement dit dix vers. Par contre, il a transformé Ulysse, ce héros père de famille, sage et presque embourgeoisé, en un personnage grandiloquent échappé de quelque mise en scène fastueuse des opéras antiques qu'on jouait à la cour de Versailles. Sauf que ses cheveux bleus et sa coiffure gâtent singulièrement sa belle silhouette, Mme Colonna Romano fut une Circé bien engorgée, inquiétante à souhait et dont le timbre étrange et doux nous laissa moins insensibles qu'Ulysse.

Tout le succès revint à Mlle Berthe Bovy, coryphée des satyreaux. Elle chante presque, tant elle dit joliment, elle danse, saute, passe, avec une légèreté et une grâce exquises. C'est une charmante petite personne que Mlle Bovy.

Tout ce qu'elle fait est intelligent, original, plein de goût. Déjà dans *Les Deux Écoles* elle s'était distinguée parmi ses plus célèbres camarades ; on a raison de l'employer souvent, car chacune de ses créations marque un progrès : il n'y a pas de plus sûr signe du talent, qui est souvent dans l'intelligence à comprendre ce qui manque pour avoir plus de talent encore.

La Comédie-Française a repris aussi *Les Phéniciennes*, qui est sans doute la plus belle adaptation de la légende des Labdacides. Son auteur, M. Georges Rivollet, est un homme de rare culture et d'intelligence sereine. Il occupe une de ces hautes fonctions sociales où, malgré l'anarchie du régime,

on ne rencontre que de fières figures; et le théâtre qui lui doit *Alkestis*, *Jérusalem*, *Les Phéniciennes*, semble remplir ses loisirs d'homme cultivé, comme la littérature faisait pour certains grands hommes de l'ancien régime qui en restent cependant la plus pure illustration : à cette époque en effet, le mot d'*amateur* n'avait pas son vilain sens moderne, et lorsqu'en dehors de leurs fonctions régulières des esprits distingués s'adonnaient à l'art, ils entendaient y exceller.

Des les premières répliques des *Phéniciennes* la langue admirable, le vers exact et sonore nous élèvent au-dessus des petitesses de la vie et nous transportent en quelque sorte dans une sorte d'atmosphère épurée ou rien ne trouble le mouvement complet des sentiments tragiques par des contrastes vulgaires, ou des considérations qui ne sont pas à leur mesure :

Pour l'autel d'Apollon entre toutes choisie,
Thébain, je viens vers vous de la lointaine Asie.
J'ai quitté, pour le Dieu, les rivages de Tyr,
Et les grottes qu'au soir on entend retentir
Du chant des nautoniers...

Œdipe, incestueux et parricide, s'est muré dans une nuit éternelle au fond de son palais. Quand il fut destitué, ses deux fils ont convenu de régner tour à tour sur Thèbes pendant un an. Mais, à la fin de la première année, Étéocle a refusé de transmettre le sceptre à son frère Polynice, qui est maintenant devant la Ville aux Sept Portes; il a obtenu d'Argos une armée pour faire valoir ses droits.

Désespérée de cette lutte fratricide, la lamentable Jocaste fait secrètement entrer Polynice dans Thèbes. Elle tente, au nom sacré de l'amour maternel, et en invoquant les douleurs qu'elle eut plus atroces qu'aucune femme au monde, de réconcilier ses deux enfants qu'une odieuse naissance semble vouer aux coups du Destin. Mais Étéocle est violent et injurieux. Sa mère, qu'il juge en partie responsable des malheurs de la cité, ne force pas son respect. Il renvoie Polynice dans son camp parmi les ennemis séculaires qu'il a eu l'infamie de conduire devant Thèbes. C'est à l'aube que les armées se mesureront.

On entend une flûte champêtre au loin. Un pâtre vêtu du manteau de laine béotien paraît avec ses chèvres :

Déjà l'aube aux yeux bleus, l'aube chère au berger,
Sur la crête des monts pose son pied léger;

Sous son capuchon le pâtre cache le laurier d'Apollon. Inspiré par les Dieux, il dictera leur volonté : Thèbes ne peut être sauvée, la honte d'Œdipe et de ses fils ne saurait être effacée que par le jeune sang du fils de Créon, Ménœcée.

Ménœcée presque un enfant, est le fiancé d'Antigone. La veille encore, un pédagogue les unissait en ces vers exquis :

Hymen, ô Dieu charmant à la verte couronne,
Moins cruel que ton frère Éros, mais aussi beau,
Jeune roi qui pour sceptre a l'éternel flambeau;
A tes chaînes de fleurs, douces à tous les êtres,
Je voue, heureux Hymen, ces enfants de mes maîtres,
Fiers comme la rosée, et beaux comme le jour,
Et qui s'aiment déjà, sans soupçonner l'amour!

Créon n'obéira pas au fatal oracle; il tentera de sauver son fils; mais l'adolescent, au lieu de fuir, va se jeter au plus fort de la mêlée. Étéocle et Polynice se sont poignardés, et Jocaste, tirant le fer sanglant du sein d'Étéocle, se frappe mortellement sur leurs cadavres.

C'est pour apprendre ces malheurs nouveaux qu'Œdipe est tiré du fond de son palais. On le chasse de Thebes. Seule, Antigone la pieuse, la plus noble figure de tout le théâtre humain, guidera les pas de l'aveugle en exil et ensevelira son frère.

Il faudrait citer presque chaque scène de cette tragédie, et surtout les admirables strophes de Créon, lorsqu'il apprend la mort de Ménœcée, son fils :

N'effeuillez pas sur l'urne close
La fleur d'Aphrodite, la rose,
Ce mort n'a pas connu l'amour.

Ne jetez pas, non plus, sur elle
La fleur des vieillards, l'immortelle :
Cet enfant n'a vécu qu'un jour.

Si vous voulez qu'au noir séjour
Son ombre descende fleurie,
Cueillez tous les lauriers dans les bois d'alentour :
Mon fils est mort pour la patrie!

On a souvent cherché pendant la guerre des poèmes qui célèbrent dignement le sacrifice des jeunes hommes; nul n'ai songé à exhumer celui-là; je n'en sais pas de meilleurs.

La Grèce est tombée sous le joug macédonien. Dernier îlot de résistance à l'envahisseur, le Péloponèse n'en est pas moins sujet aux luttes intestines ; Sparte n'a pas voulu entrer dans la ligue achéenne.

La cité de Lycurgue est cependant en pleine décadence. On y a renoncé aux dures lois qui avaient enfanté la victoire et la puissance ; le mercantilisme remplace l'antique vertu spartiate. Les éphores, sorte de députés de l'époque, poursuivent une politique d'affaires et craignent terriblement la guerre. Le roi Agis, qui avait tenté une réaction, est traîtreusement assassiné par leur ordre.

Maintenant, le jeune roi Ismène, fils de l'usurpateur, monte sur le trône. Pour une raison d'argent, on lui a fait épouser Aglatis, la veuve d'Agis. Cette noble femme, profitant de l'état d'esprit de la jeunesse, le pousse à combattre.

Sparte connaît de nouvelles heures de victoire, Ismène conquiert le Péloponèse et tient l'armée macédonienne en échec. Il fait tuer les éphores, qui s'effrayaient de sa gloire. Un instant, le temps de Lycurgue semble être revenu. Les usuriers sont dépouillés de leurs créances et chassés.

Mais la fortune tourne bientôt. Les ressources s'épuisent. Les marchands, qui n'entendent pas le langage des armes, ravitaillent mal l'armée. L'ennemi d'Ismène, Archidamus, n'hésite pas à livrer le sol grec à l'étranger. Le Macédonien Antigone entre donc à Corinthe sans coup férir. Les villes conquises tournent casaque. Ismène est mis en déroute à Sellasie (22 av. J.-C.). Antigone entre à Sparte, conduit par

un mercanti. En vain Ismène, que frappe par surcroît la mort de sa femme, tente-t-il d'entraîner dans des équipées désespérées ses troupes lassées de la guerre : le nom de Sparte est rayé de l'histoire

Ce récit est tiré de Plutarque, et M. Schlumberger a peut-être trop servilement suivi l'historien. Il s'ensuit un certain manque d'originalité dans la pièce, mais il en résulte aussi, sans doute, la belle ligne classique de l'action, la mesure des caractères, et cette sérénité qui plane jusque dans les moments les plus tragiques. Quelle grandeur dans la scène du troisième acte où, au-dessus du peuple angoissé, la prêtresse invoque les dieux et où le vieux maître d'Ismène, en réponse, en appelle à la vieille gloire de Sparte ! Il faudrait citer de nombreux passages, entre autres, celui où l'éphore blessé échappé au massacre, est abandonné de ses séides, et, cependant, se cache sans être achevé, image de l'élément de dissolution qui subsiste, impossible à détruire complètement.

On sera frappé par le caractère d'actualité — leçon juste et sévère — de cette tragédie. Rien n'a changé depuis Plutarque, et M. Schlumberger, qui écrivit sa pièce en 1911, ne peut être accusé d'avoir fait des allusions aux événements récents.

M. Jacques Copeau a monté *La Mort de Sparte* comme il avait fait pour Shakespeare. Il n'a pas essayé de situer les quatorze tableaux dans leurs décors réels. Un seul décor de beau style où les surfaces et les volumes, isolés ou conjugués, conviennent au jeu des acteurs, et à l'illusion scénique, a parfaitement mis la pièce en valeur. L'interprétation

s'est affirmée par de remarquables qualités d'intelligence. Le métier fait cependant défaut à quelques jeunes tragédiens. Au-dessus de tous et dans un rôle trop court, apparaît une admirable silhouette d'artiste : celle de Mme Blanche Albane.

Ayant sans doute compris que la *Cléopâtre* de M. Ferdinand Herold n'était ni mieux écrite ni mieux pensée que les scènes ordinaires du Casino de Paris, l'administrateur décida d'employer les moyens dont cet établissement se sert pour corser son programme. Il nous a donc montré Mme Segond-Weber dans des déshabillés suggestifs qui nous ont fait regretter Mlle d'Herlys. Il a engagé quatre nègres, que malgré d'inutiles trompettes dans la coulisse, nous ne nous sommes pas consolés de voir les mains vides d'instruments de jazz-band.

Heureusement nous eûmes des compensations, et tout d'abord le divertissement de finir d'avance tout haut les distiques de M. Herold. Les attitudes tragiques de M. Albert-Lambert et cette sorte de gargarisme chronique sur les dernières syllabes, qu'il prend pour de la diction, furent une source de gaîté continuelle. Les appels à la volupté lancés par Mme Segond-Weber n'ont pas été pris au sérieux dans la salle. Comment cette excellente tragédienne n'a-t-elle pas eu d'amis pour la prévenir d'un échec aussi grave ?

Pendant les entr'actes, les spectateurs joyeux rappelaient quelques vers remarquables qu'ils avaient retenus entre tous — celui-ci par exemple murmuré par Antoine, quand Cléopâtre s'écorche le doigt en bouclant sa cuirasse :

... cette goutte de sang
que fit fleurir l'horreur d'un airain menaçant :

Et chacun se demandait comment il est possible à un auteur de suivre aussi servilement Shakespeare et Plutarque sans rien prendre de leur génie.

La scandaleuse représentation de cette œuvre d'une inadmissible faiblesse au Théâtre-Français a une histoire ; elle fut une compensation donnée à M. Herold pour qu'il retirât une autre pièce sur le sujet de laquelle il s'était rencontré avec un auteur — acteur de la maison. L'affaire nous a donc déjà valu un premier four, sombre s'il en fut, en cette cour de Danemark où quelque chose est pourri, — comme M. Fernand Gregh dit de la Comédie-Française.

Notons les deux seuls instants heureux de cette fâcheuse soirée : une scène jouée par un vrai acteur tragique : M. Jean Hervé ; — une autre, où la douce voix de Mlle Nizan nous reposa de tant de bruit intempestif.

Il a paru choquant qu'on danse au profit des régions dévastées, et que pour remédier aux désastres nés de la guerre, il ait fallu avoir recours au goût désordonné de plaisir qui sévit sur Paris. Mais Verdun a eu un sort trop tragique pour que la représentation de la tragédie d'Abel Ruby, *L'Icénienne*, ait pu nous émouvoir. Nous sommes bien loin de la reine Boadicée, martyre de l'indépendance des Bretons menacés par les conquêtes romaines et des amours du proconsul pour la belle ennemie, touchée elle aussi par le sentiment fatal, mais lui opposant triomphalement le devoir. J'ignore pourquoi ces drames antiques, qui nous remuent si profondément et nous semblent toujours actuels quand nous écoutons Racine et Corneille, ne prennent sous la plume de

la plupart des auteurs contemporains qu'un air de laborieuse et glaciale reconstitution historique. Embarrassé de traiter une époque dont on connaît la chronique sans être familiarisé avec sa culture, on ne parvient sans doute plus aujourd'hui à traiter de tels sujets avec l'aisance indispensable à la sincérité.

Les vers d'Abel Ruby manquent d'éclat et de sérénité.

Le commencement du second tableau, consacré à la consolation d'une jeune fille violée, est des plus joyeux. Le peu d'importance que sa mère, sa sœur et ses suivantes donnent à la chose, et les conseils de résignation et d'oubli qu'elles profèrent avec indifférence, sont les meilleures notes de couleur locale d'une époque barbare.

VI

Henry Bataille

« Henry Bataille est mort; le théâtre va changer d'aspect », disait l'excellent comédien Tarride, le soir que cette nouvelle nous surprit pendant une répétition générale; et le désarroi des auteurs et des écrivains qui étaient alors réunis montre quelle importance, au moins temporaire, avait prise Henry Bataille. Le respect que nous devons au mort ne peut faire oublier le caractère morbide et débilitant de l'œuvre; il impose seulement dans la critique une mesure qu'on était excusable de passer lorsque l'incroyable activité mondaine de Bataille accroissait la virulence de ses pièces. Cependant, si nul n'a mieux su que lui travailler l'opinion et susciter la polémique, il ne fut jamais le seul bénéficiaire de ces sortes de scandales. Tout le théâtre s'est ressenti d'un mouvement d'idées où il y avait plus de mauvais que de bon, mais où l'abondance et la force des théories ont excité les esprits aux recherches dramatiques nouvelles. Enfin, si monstrueuses qu'aient été les manifestations de sa sensibilité de malade — Tout malade, qui n'est pas stupide, devient aisément un poète, a dit Faguet, — jamais Bataille ne fut tout à fait indifférent.

Fils d'un conseiller à la Cour de Paris, il débuta dans la peinture ; il excellait à fixer rapidement le mouvement d'un visage, et l'affiche de la dernière pièce qu'il nous ait donnée porte encore sa signature.

Entré dans les lettres, il se consacra d'abord à la poésie, dans un temps où la jeunesse littéraire considérait le théâtre comme une industrie inférieure. Impressionné par Baudelaire, Verlaine et Mæterlinck, il publia *La Chambre blanche,* puis *Le Beau Voyage*, qui, avec *Les Carnets d'André Walter*, de Gide, et les premiers poèmes de Jammes, sont sans doute les livres qui agitèrent le plus cette génération littéraire. Romantique et décadent, il apportait la nouveauté d'une poésie inspirée des façons de vivre modernes, des inventions pratiques, sans paraître pour cela moins tendre. A cette même période, se rattachent ses débuts d'auteur dramatique sur des scènes d'exception (L'Œuvre, Le Théâtre d'Art de Paul Fort) ; ce furent *La Belle au Bois Dormant*, en collaboration avec le charmant Robert d'Humières et sous l'influence des Préraphaélites anglais, *La Lépreuse*, et surtout, *Ton Sang*, sa meilleure pièce, qui pourrait fort bien s'appeler *Dans l'Ombre de l'Usine,* comme un roman de Blasco Ibanez s'appelle *Dans l'Ombre de la Cathédrale ;* la vie d'une usine, l'effet de son obsédant voisinage sur un être débile y sont évoqués avec une poésie puissante.

Nous retrouvons Bataille, poète hardi de toutes les façons de vivre modernes et bourgeoises, quand, dans une deuxième phase de sa carrière, il se consacre uniquement au théâtre. C'est avec une suite de pièces inégales, *L'Enchantement*, *Le Masque, La Marche Nuptiale*, *Maman Colibri, Poli-*

che, et enfin, *Les Flambeaux*, où il atteint la maitrise dans un genre d'ailleurs fort discutable, qu'il devient le dramaturge de l'amour et surtout de la femme amoureuse. — Comme Racine, direz-vous. — Non pas; l'âme d'une Bérénice n'a pas intéressé son imagination. C'est de Phèdre et d'Hermione que procèdent ses héroïnes aux passions débridées, depuis Alyette, la Lépreuse, jusqu'à Diane, la vierge folle, et Jeannine, de *L'Enchantement*. Joignez la sensualité cérébrale si étrange de Bataille et le sentiment qu'il a de la nécessité d'exagérer une peinture pour qu'elle soit exacte au théâtre; songez à l'aisance avec laquelle il conduit des problèmes scabreux et aux dons de poète qui lui permettent de les parer jusqu'à cacher que ce ne sont que choses morbides, et vous comprendrez quelles impressions malsaines provoquèrent ses pièces. Peintre de l'anomalie, il lui donnait un aspect naturel et général, en semant ses scènes de petits détails observés avec précision et éclatants de vérité. Ne séparant jamais l'esprit du corps, Ariel de Caliban, il étudiait sur deux plans l'instinct et la volonté. Minutieux et intelligent, il s'intéressa d'abord moins aux idées qu'au processus d'émotions qui les engendre. Dramaturge clair jusque dans les pires manifestations de sa névrose, il ne devint ennuyeux qu'en développant ces idées, — ce qu'il fit de plus en plus, ces dernières années, dans des pièces comme *L'Animateur*, *L'Amazone*, et deux autres qui furent affichées cet hiver : *La Possession* et *La Chair humaine*.

Bataille, en effet, a voulu dire son mot sur les grands problèmes sociaux; il est descendu sur la place publique. En pleine évolution, irrité de se sentir encore jeune et de tar-

der cependant à trouver une voie nouvelle, il y apporta l'impatience d'un homme que trop de succès ont déshabitué des critiques. Or, plus que jamais, il leur donnait prise. Ses buts sociaux restaient imprécis. Il avait si bien pris le goût de peindre les monstres que ses personnages bien portants eux-mêmes se comportaient comme des malades. « Il est horrible, quand on est lépreux, que tout le monde ne le soit pas, comme il serait abominable d'être né mortel si tous les hommes n'étaient pas condamnés à mourir. » Cette phrase, écrite jadis par Jules Lemaître au sujet de *La Lépreuse*, me semble la tragique morale de ce théâtre brutal, où Bataille finit par réunir des personnages tels que — si pessimiste qu'on soit — on n'en peut cependant imaginer de si beaux ensemble qu'à Fresnes ou à La Ville-Evrard.

Mais une mention spéciale mérite d'être faite à *La Tendresse*, qui est vraiment sa dernière grande pièce :

Un auteur dramatique illustre, célibataire endurci, Barnac, s'est épris, sur le tard, d'une de ses jeunes interprètes. Durant cinq années de bonheur, il a fait des pièces pour elle et associé à son labeur la gaminerie charmante de Marthe. Mais deux de ces faux amis que sont les confrères de second ordre qui encombrent le sillage des hommes de talent éveillent en lui le soupçon. Il veut en avoir le cœur net. Pour ce il a recours à un vieux truc de théâtre. Pendant une de ses prétendues absences, une dactylo, cachée derrière une tenture, note les conversations de Marthe avec les gens qui lui rendent visite. Barnac tombe ainsi en possession de son dialogue avec son amant. Il le lui présente comme s'il s'agissait d'une scène d'un de ses nouveaux

LES VALETS DE MOLIÈRE



MASCARILLE

drames. Marthe se trouble; elle n'essaye même pas de mentir, « parce qu'elle l'aime ». Oui, elle l'aime, follement, splendidement, mais elle est un « monstre »; elle reste l'esclave de ses sens, de sa chair que de basses origines ne lui ont jamais appris à maîtriser. Elle s'est donnée, en passant, à ceux qui ont provoqué son désir, elle s'est donnée sans cesser d'aimer Barnac et en se méprisant désespérément. Barnac la chasse après une scène magnifique, celle de la crise inévitable, énorme, plus forte même que nos pauvres perceptions humaines, et où se relève, entre autres, ce cri si exact de Marthe :

— Je ne sens plus rien, tant je dois souffrir.

Deux ans se passent. Marthe a presque renoncé au théâtre. Barnac n'a plus fait de pièces. Il vieillit dans l'atroce solitude qu'est la compagnie des gens qui ne tentent point d'atteindre le cœur de ceux qu'ils prétendent aimer. Au fond, il n'a pas su se détacher de Marthe; il en garde un noble souvenir. Dans une occasion où il croit son bonheur menacé, il n'hésite pas à l'appeler près de lui. Mais ni l'un ni l'autre n'ont la force de garder un calme d'apparence, alors qu'ils sont pantelants de détresse. Ils repousseront, cependant, l'étreinte définitivement souillée. La tendresse remplacera l'amour. Marthe continuera peut-être ses tribulations d'esclave d'elle-même, mais pour Barnac elle ne sera que l'affection charmante qui égayera son crépuscule... Ce n'est, certes, qu'un douloureux accommodement; Marthe, en s'en allant, fredonne, sur la demande de son amant, la chanson qui jadis s'était échappée de ses lèvres, un jour de bonheur sans ombrage. Et c'est là, sans doute, la moralité — combien

déchirante ! — de cette pièce, dans la différence entre deux souvenirs qu'évoquent quelques notes de chansons.

Bien qu'il soit un peu désagréable de chicaner sur une belle œuvre, on est obligé de regretter de trop longues scènes où des personnages anecdotiques et étrangers à l'action l'encombrent sans avoir l'excuse d'être très pittoresques. Aujourd'hui, la plupart des gens sautent la première moitié des romans de Walter Scott, et je ne crois pas qu'ils aient tort. Je n'aime guère le « truc » de l'auteur dramatique. On dit que les acteurs prennent souvent la vie pour une longue pièce de théâtre, mais je suis persuadé que nul n'est plus maladroit qu'un auteur pour provoquer dans la réalité les événements qu'il arrange si bien dans la fiction de la comédie.

M. Bataille tient, je crois, à l'effet — un tantinet mélodramatique — que provoquent certaines façons de parler populaires ou familièrement triviales, dans les moments les plus tragiques. Laissons-lui ce plaisir. Et nous en arrivons à affirmer la vérité de la pièce. Beaucoup de gens l'ont contestée. Ils se sont trompés. Amorale, peut-être, *La Tendresse* est cependant vraie dans son cas particulier, dans ce monde de théâtre que sa vanité et ses affectations font souvent mépriser, mais où existe ce ferment mystérieux et instinctif, cette prescience, qui font de certaines grandes comédiennes des inspiratrices.

M. Huguenet n'a pas paru réagir assez vigoureusement dans le rôle de Barnac. Mlle Yvonne de Bray, par contre, s'est dépensée sans compter ; sa Marthe est douloureuse ou charmante, ou ardente — ardente jusqu'à sentir la fille. Mais

combien je lui ai préféré l'interprétation qu'a donnée Mlle Jeanne Provost à Bruxelles! Atténuant par sa délicatesse et par sa distinction ce que le rôle a de bestial, cette artiste, d'une rare intelligence, n'en a été que plus humaine — et c'est une chose vraiment admirable que de réussir à être humaine de nos jours avec des chapeaux qui coûtent plus cher qu'une limousine et des robes qui valent le prix d'un immeuble.

Entre temps, Bataille, resté poète, avait donné son magnifique *Songe d'une nuit d'amour* au Français et *L'Homme à la Rose*, vêtement éclatant à la mesure du triste héros Don Juan.

Néfaste aux foules qui ne peuvent au théâtre faire abstraction du thème pour ne suivre qu'une gymnastique intellectuelle — et elles ont raison —, Bataille fut un animateur puissant des milieux littéraires, un littérateur doué, dont le cerveau inquiet et compliqué semblait trop lourd pour un corps frêle qu'il savait condamné; et cela explique son impatience et sa production hâtive. Les plus grands comédiens le jouèrent, et il rencontra, parmi eux, deux très nobles inspiratrices, dont l'une, Berthe Bady, l'a précédé de quelques mois dans la tombe.

S'il y a toutes réserves à faire sur l'œuvre de Bataille, l'homme a droit à un souvenir; il s'est douloureusement débattu, jusqu'à la mort, dans la vaine recherche d'une voie nouvelle où enfin il pourrait réaliser ses aspirations imprécises.

VII

La Comédie dramatique

Jamais le public des théâtres parisiens n'a manifesté des goûts aussi vulgaires qu'aujourd'hui. Jamais les auteurs ne les ont plus servilement flattés et entretenus. Tout cela se paiera. La scandaleuse réussite d'œuvres notoirement stupides ne peut qu'entraîner à brève échéance un dégoût général du théâtre, et cet avilissement continuel conduira à la pénurie de production. Non que nous songions à nous plaindre d'une situation qui n'est pas entièrement défavorable aux talents nouveaux ; mais ces constatations mettent mieux en valeur la rare hauteur d'esprit de quelques auteurs qui ne pactisent pas avec les formules commerciales et le goût du jour et ont renouvelé la comédie dramatique.

Quatre d'entre eux semblent dignes d'une remarque particulière. L'un, le Vicomte François de Curel, peut étayer sur un brillant passé son intransigeance un peu fière. Deux autres, MM. P. Raynal et Fauré-Fremiet, sont jeunes. Enfin nous avons déjà parlé de M. Jean Sarment, et dit comme nous aimons son attitude un peu hautaine, plus apparente que chez d'autres, car il ne la dissimule guère en jouant ses pièces! Son expérience du théâtre et des gens, au lieu de le conduire à l'amertume, comme c'est si fréquent et si

désespérant chez les jeunes, ne lui a donné que plus d'énergie pour se retirer en soi-même et y puiser la force de n'être que lui-même.

On n'a pas encore oublié la *Comédie du Génie*, de M. François de Curel. « Avoir du génie, pense l'auteur qu'il met en scène, ce n'est pas atteindre les cimes de l'art, où seule une élite peut vous suivre, c'est enflammer les foules entières qui reconnaissent leur âme dans une œuvre. Il faut se rapprocher de la vie normale ». Félix Dagrenat aura donc un enfant. Mais le sort voudra que ce soit cet enfant qui ait le génie. Au père, il ne restera qu'à se retourner vers Dieu et à lui demander, dans une désespérante confession, le don sublime.

Poète, M. de Curel l'est dans la magnifique scène où Dagrenat voit apparaître celles des héroïnes du passé qui sont entrées dans l'immortalité, et où Don Juan — un Don Juan enfin campé avec sa légendaire et insolente grandeur — lui conseille d'aller à Dieu, comme lui-même allait à la statue du Commandeur.

Psychologue adroit dans le dessin des caractères dont certains sont d'un comique amer, digne de Molière, M. de Curel ne cesse d'être un dramaturge franc et juste dans les moindres détails. Il ne craint pas les expositions crues et il les fait passer, parce qu'elles sont traitées de main de maître d'abord, et aussi, parce que l'auteur est une personnalité admirable de droiture. Je connais des scènes dont nu ne s'est plaint et qui eussent diablement fait crier si elles avaient été signées par M. Bernstein ou M. Bataille.

Les mêmes audaces se retrouvent dans une pièce grandiose dont la reprise éclatante a confirmé le succès cette année : *l'Ame en folie.*

Les grandes hypothèses proposées par les savants, se détachent d'eux, pour faire, seules, leur fortune à travers les âges. Elles s'impriment dans les plus divers esprits. L'explication qu'elles donnent est d'une si éclatante simplicité que ceux-là mêmes qui ne les ont jamais vues formulées admettent peu à peu leurs corollaires comme une foi nouvelle. Ainsi les théories évolutionnistes ont si fortement marqué la philosophie contemporaine, que, par simple contre-coup, les plus ignorants ont été préparés à voir *L'Ame en folie.* Le génie de François de Curel a pu faire jaillir sa lumière sur tant de ténébreux esprits où ces idées s'infiltraient déjà sans même qu'ils en eussent le soupçon. C'est dire la grandeur de cette œuvre. Non que ce soit une pièce complète et équilibrée comme *La Nouvelle Idole* et *Les Fossiles,* ni une comédie parfaite comme *L'Invitée* ou *La Figurante.* Mais plus que les autres, elle révèle les magistrales qualités de M. de Curel, qui, d'une thèse de physiologie, a su faire le plus passionnant des drames. Il a situé dans le seul domaine du raisonnement une action si tendue que l'anecdote qui illustre l'idée nous paraît accessoire. Tout le drame tient dans la seule conscience du personnage principal, comme il a dû se dérouler dans celle d'un Darwin ou d'un Freud. Les faits y sont moins montrés que suggérés. Au-dessus des interlocuteurs, nous entendons, avec émotion, une sorte de merveilleux dialogue des voix de l'esprit.

Le sujet est immense : l'évolution de la race, sa perpé-

tuation, ses hérédités. M. de Curel l'attaque de front avec une loyauté de grand savant, une sûreté de maître écrivain; et, bien qu'il n'ose s'arrêter à aucune solution, il semble épuiser le sujet, tant il l'envisage sous des faces diverses.

« Il est fervent adepte d'une doctrine merveilleuse qui n'a pas encore atteint sa forme définitive. Il en profite pour y introduire, en toute bonne foi, les fantaisies de sa brillante imagination. Il fonce dans l'inconnu avec une fougue irrésistible! Il secoue, comme un prunier, l'arbre de la science pour en faire tomber des vérités..... d'une saveur exquise, dont quelques-unes, je l'accorde, légèrement suspectes..... Vous avez entendu avec quelle désinvolture il confie aux anges la besogne que les animaux n'accomplissent pas assez vite à son gré..... Pourtant, ne vous avisez pas de l'appeler mystique : il se fâche tout rouge, parce qu'il est trop intelligent pour ne pas sentir que jamais qualificatif ne fut mieux mérité. Il avait pris pour de l'esprit scientifique l'art de fonder de troublantes hypothèses sur une connaissance approfondie de la nature. S'étant jeté à corps perdu dans les bras de la science, il revient à soi dans ceux de la littérature... »

On peut appliquer à l'auteur de *L'Ame en folie*, pièce en 3 actes, ces lignes que M. de Curel consacre à *L'Ame en folie*, livre de son héros principal, Justin Riolle, qui tenta d'y faire la théorie de l'amour humain en observant les bêtes dans la forêt. Là, note-t-il, la sélection naturelle triomphe. Ainsi s'explique le maintien des espèces, mais non pas leur origine. L'intelligence de la bête est asservie à

l'amour. Mais, chez l'homme, l'esprit, héritier de l'intelligence animale, prend sa revanche, se révolte d'être prosterné devant l'instinct. Il invente alors tout un mirage verbal et poétique pour embellir son asservissement. Les qualités de l'esprit remplacent comme criterium l'aptitude physique ; la beauté, le fruit de la vigueur, disparaît ; les humains sont laids parce que l'infirme est admis au mariage, mais ils héritent des qualités intellectuelles qui font prospérer une espèce, sans cela, scientifiquement vouée à dépérir. Ainsi, dans une égale hostilité des éléments, l'homme qui pense a une autre longévité que la brute : c'est un fait. Rompant avec la nature qui désigne pour futur époux le mieux doué, sans permettre le choix, — l'homme s'adresse à l'amour lui-même, puissance déréglée, origine des folies de l'âme, qui, dans cette émancipation, prend une existence distincte du corps, mais parallèle à lui. D'où lutte incessante entre l'âme et le corps, que compliquent les hérédités les plus diverses, et si insoupçonnées que leurs manifestations, souvent venues de loin, déconcertent. M. de Curel met en scène un symbolique squelette, acheté d'occasion par un peintre, et dont la tête appartint à un savant, l'échine à un assassin, le bras gauche à un banquier, le droit à un prêtre.....

Mais de quelle lointaine hérédité tenons-nous cette énergie spirituelle qui intervient avec tant de puissance?..... Le premier mot d'un amour qui se déclare n'est-il pas pour se flatter d'être éternel ? Ce mot révélateur met sur une piste qu'on peut suivre si haut, si loin qu'on parvient, d'un puissant coup d'aile, jusqu'aux anges.....

C'est ainsi que le transformisme, doctrine démodée qu'on a confondue avec l'évolutionnisme et dont a voulu tirer plus qu'elle ne comporte, conduit M. de Curel — sans que son héros n'avoue l'y accompagner — à l'idéalisme.

Un exemple éclaire la doctrine. Blanche Riolle, femme simple et intelligente, guidée par son mari, découvre le mystère d'elle-même en réfléchissant sur les actions des autres. Elle s'initie à un trouble sensuel qu'elle ignorait et qui s'accommode par ailleurs du plus sincère amour pour son mari. L'origine de cette dualité lui apparaît dans ses diverses hérédités, et, à l'instant qu'elle va mourir, une vision lui montre sa glorieuse arrivée dans la Jérusalem céleste où seront récompensées sa foi et sa bonne foi.

M. de Curel n'a pas hésité à représenter un fait scientifique par un phénomène surnaturel, et c'est d'excellent théâtre que d'employer à propos, pour obtenir un fort relief, un procédé particulier au théâtre.

Les caractères sont admirablement établis. La langue est crue : le praticien qui enseigne n'emploie pas d'euphémismes, et Justin Riolle, cet ardent et ce sage, ennoblit tout ce dont il parle. Cette étude loyale d'un sujet si délicat est parfaitement saine et honnête.

L'interprétation n'est pas d'un seul niveau. M. Chambreul dans Justin Riolle, manque de carrure, et sa diction rapide et indistincte empêche de comprendre, à mesure qu'ils s'enchaînent, les arguments un peu abstraits de la pièce. Mlle Provost, au contraire, réussit à garder sans cesse le contact avec le public : elle a mis en valeur un rôle, un peu accessoire, avec l'intelligence dont elle est coutumière.

Tout ce que fait cette ravissante comédienne est parfait. Mme Mady Berry (Blanche Riolle) a été d'une simplicité et d'une vérité admirables. Le public, qui s'imaginait assister à un vaudeville, n'est digne ni de telles pièces, ni de tels acteurs.

Nous retrouvons la même force, un même dédain apparent, pudeur peut-être de sincères, dans *Le Maître de son cœur*, de M. Paul Raynal. Comme chez M. Sarment, ils se manifestent dans l'ironie qui est de choix et un peu distante. Loin de s'encanailler à rire avec le public de plaisanteries, de mots faciles, — l'ironie, cachant la réflexion profonde, s'attaque plus à l'auditeur qu'aux personnages.

Exemple :

« — A dix-neuf ans, elle a épousé le duc de Rège qui l'a laissée veuve après quelques mois. On a regretté cette mort, parce que Rège était un fort brave homme. On aurait regretté davantage qu'il vécût, car c'était un homme bien ennuyeux. »

Autre exemple :

« — Vous savez, ce n'est pas correct, pas traditionnel de rire comme ça en parlant d'amour.

« — Bah ! la tradition, c'est le goût des autres. »

Ces deux citations n'ont-elles pas été écrites à coup sûr par un gentilhomme, et chacune d'elles sous son apparence légère n'est-elle pas un thème à réflexions profondes que

l'auteur, par sa concision même, ne semble proposer qu'à ceux qui sont capables de s'élever jusqu'à elles?

Le grand succès qu'obtient *Le Maître de son cœur*, à l'Odéon, depuis deux ans, rend inutile que nous nous étendions sur ses qualités dramatiques, sur ce dialogue si simple, si facile en apparence, où pas une phrase n'est inutile, et où chaque réplique semble un comprimé de pensée. Mais sa parution en librairie peut être justement l'occasion de louer cette pensée remarquable et générale ; M. Paul Raynal a su parler de l'amitié en termes qui ne sont pas inférieurs à ce sentiment plus beau peut-être, à coup sûr plus complet et plus rare que l'amour. Il est le premier écrivain qui y ait vraiment réussi, — ou du moins qui ait touché cette délicate matière d'une main aussi pénétrante que discrète.

On se souvient du thème, qui débute par le contraste entre le couchant mélancolique d'un amour et un autre amour qui se lève comme une aube nouvelle. Deux jeunes hommes, Simon de Péran et Henry Guize, sont amis. Tous deux ont eu Aline de Rège pour camarade d'enfance. Simon de Péran, qui longtemps ne l'avait pas remarquée, l'aime et le lui déclare. Elle accepte cet amour avec sincérité et légèreté. Mais aussitôt, le hasard, qui la laisse en tête à tête avec Henry Guize, lui donne l'occasion de sentir qu'il est de nature plus riche, plus conforme à ses goûts. Et puis, son besoin de domination est excité par cet être, maître de lui-même, qui semble rester insoumis aux forces de l'amour. Elle désespère Simon. C'est Henry qui, scrupuleux peut-être d'avoir trahi quelque émotion, ira vaincre son orgueil et la rendre à son ami.

Aline, convaincue en apparence, n'accepte en réalité Simon que pour obéir, pour plaire à celui qu'elle aime. Aussi, quand, au moment de la quitter, Henry, malgré lui, lui avoue que, dans leur dure escarmouche, elle n'a pas été la plus vaincue et qu'il a senti un présage, une joie confuse dont elle était la messagère, découvre-t-elle sa passion avec furie, avec éclat, sans pitié pour Simon qu'elle brise. En vain Henry se défend-il :

« Vous m'aimez... vous m'aimerez... répond-elle, j'ai peur de périr de bonheur... Je vous ai troublé. Quel charmant triomphe!... Vous ne me repousserez pas toujours. Vous viendrez à moi. Je vous attendrai... Je suis déchirée magnifiquement. J'ai ma blessure. »

Simon, prenant un revolver dans sa poche, l'appuie sur sa poitrine et fait feu. En vain Henry se précipite-t-il vers lui, crie-t-il, en soutenant sa tête navrante :

« M'entends-tu? M'entends-tu? Je ne t'ai pas trahi! »

Il ne peut savoir si *l'enfant assassiné* l'a entendu.

Elle a grande allure, cette Aline, duchesse de Rège, dont Mlle Briey nous a laissé un si frémissant souvenir. Elle est femme complètement, au-dessus de ces futilités de toilette ou de mondanités qui relèvent d'une psychologie de boulevardiers. Elle est la femme amoureuse qui porte tout le prix d'un passé où elle s'est enrichie et qui réclame l'aide morale d'un amour pour que cette richesse secrète ne soit pas perdue. Elle est frémissante ; elle s'humilie, acceptant la souf-

france sans limite, sans ménagement, pour tout ce qui est son amour ; elle est d'une cruauté sauvage, odieuse, pour tout ce qui ne l'est pas — par ce dernier trait montrant l'abîme qui sépare l'amour de l'amitié, dont il est jaloux.

On ne saurait assez admirer chez M. Raynal la sobriété dans le pathétique. Elle rappelle le théâtre antique où les auteurs avaient compris que plus une situation est terrible, plus ses conséquences demandent d'être simplement expliquées par les personnages. Et cela d'autant mieux que le pathétique vrai ne correspond qu'à des personnages d'élite. Seules, des individualités élevées sentent dans sa plénitude douloureuse, dans ses conséquences infinies, l'angoisse d'un problème moral, qui s'en trouve, d'ailleurs, grandi. Enfin, ils souffrent en natures d'élite, et c'est bien une des plus monstrueuses stupidités du Théâtre, dit réaliste, de feu M. Bataille et de ses bien vivants émules, que de croire que la passion ou la souffrance arrachent les mêmes cris à tous les hommes. A quoi serviraient l'éducation, la race, l'intelligence, si en donnant à ceux qui en sont doués le triste privilège de sentir, donc de souffrir, plus profondément, elles ne leur permettaient de mieux commander aux effets de leurs sentiments et de se maîtriser.

C'est cette maîtrise, douloureuse et noble que nous a montrée l'auteur du *Maître de son Cœur*. Il le fit en termes qui prouvent que ces grandes disciplines du cœur et de l'esprit ne lui sont pas étrangères.

M. Ph. Fauré-Frémiet, dont le nom nous est doublement cher, recueille enfin le fruit de longues années d'un travail

souvent obscur. Il possède maintenant, avec une rare maîtrise, le métier de dramaturge, et, n'était un constant souci de littérature qui, en séduisant l'esprit, le distrait et laisse au cœur le temps de se calmer, *Le souffle du désordre* serait certainement l'œuvre la plus forte de ces dix dernières années. Il est scandaleux qu'elle n'ait trouvé d'accueil que sur une scène d'exception. La plus brillante carrière lui était assurée dans un grand théâtre.

Au fond du Languedoc, le peintre Antoine Rudel travaille auprès de sa femme, Marie, et de son fils, Marcel ; les inquiétudes sentimentales du jeune homme jettent seules un peu d'ombre sur le calme de ce foyer sévère.

Mais un frère, Camille Rudel, ruiné après une vie aventureuse, vient, avec sa femme Jeannine, solliciter l'hospitalité d'Antoine. Ému par le triste sort, il les accueille, bien qu'en homme de devoir il ait toujours tenu à distance ce ménage qui a construit son bonheur sur un double divorce, en dehors de toute vérité sociale et de toute morale.

Il introduit ainsi le souffle du désordre dans sa maison. Du bonheur de ces époux passionnés se dégage une ardeur inattendue. Cette fièvre gagne d'abord le jeune Marcel et le livre à ses rêves désordonnés de liberté. Voici qu'Antoine lui-même vacille dans la soudaine tempête. Il avait été jadis amoureux de Jeannine, mais il avait résisté à la tentation de l'épouser, parce qu'elle ne lui offrait pas le sérieux et la pondération nécessaires à la compagne d'un intellectuel. Le temps semblait avoir cicatrisé la blessure ; elle s'ouvre à nouveau, si insupportable que, sous les yeux de Jeannine épouvantée et de Marie torturée, les deux frères vont exhu-

mer les vieilles et sinistres querelles, dressés l'un devant l'autre avec des mots de mort.

Une catastrophe survient qui dégrise tout le monde : la tentative de suicide du fils d'Antoine, qui, plus jeune, a été plus facilement encore le jouet de l'émotion subversive. Le couple fauteur du désordre s'éloigne. Antoine, un peu meurtri, reprend sa vie laborieuse et calme.

Cette crise, ramassée en trois actes sobres et admirablement équilibrés, est traduite avec une telle fougue, une flamme si violente, qu'on en est secoué comme par ces rafales de vent dont le titre évoque si bien l'image. Les caractères solidement établis sentent bien un peu le théâtre conventionnel que tant de dramaturges contemporains ont hérité d'Octave Feuillet ; mais c'est là un très faible reproche. M. Fauré-Frémiet s'est placé tout à fait en tête de la jeune génération dramatique. Son grand acquis nous assure que l'attente, à laquelle cette pièce donne droit, ne sera pas déçue.

Un excellent acteur, M. Constant Rémy, s'est révélé dans le personnage d'Antoine Rudel. Simple, sincère, mesuré dans l'émotion, il a véritablement collaboré avec l'auteur, par une intelligente soumission aux plus fines nuances du rôle.

Oiseaux de Passage, qu'on vient de reprendre, et *la Passante*, se font un peu pendant, sans que leurs auteurs l'aient prévu. La pièce de M. Donnay date : elle est de 1904. Une nihiliste réfugiée à Paris s'éprend d'un jeune médecin et espère le convertir, avec sa famille, aux doctrines qu'elle

est résolue de ne pas renier. Mais une nouvelle venue, qui arrive des bagnes sibériens, réveille son ardeur pour la Cause ; elle disparaît, abandonnant son fiancé, qui, par aveuglement amoureux, s'était cru gagné aux idées de l'étrangère, mais connaît soudain la juste révolte des instincts nationaux.

Cette comédie a plusieurs mérites qu'on ne trouve pas dans celle de M. Kistemaekers. M. Maurice Donnay a d'abord l'art de choisir les milieux. Sa séduisante révolutionnaire n'aime ni dans un monde léger sujet à s'engouer d'exotisme, ni dans la classe populaire facile à berner de rêveries communistes. Elle fait intrusion dans une famille de cette bourgeoisie française, pleine de bon sens vif et narquois, qui fut toujours l'élément frondeur de notre race. C'est pour la nihiliste le terrain le plus difficile à conquérir. Elle n'y réussira donc que par arguments dignes d'être pesés et discutés, et aussi par son dévouement fortuit et contradictoire à des principes que ses hôtes respectent. En la voyant soigner avec piété filiale la mère infirme de son fiancé, on oublie qu'elle a compromis et abandonné son propre père, toujours pour la Cause. (Tant de gens vont chercher dans de lointains sacrifices l'occasion de faire la charité, qu'ils ont chez eux, dans leurs devoirs familiaux !)

Enfin, le comique de M. Donnay s'attache aux caractères. Ses mots — qui ne sont pas des à-peu-près de plaisantin — relèvent d'une philosophie, plus ou moins bonne, et peignent une classe, une époque ou une catégorie de gens. Son art vise au général, et par le moyen d'un exemple, choisi entre mille autres aussi courants, dégage la règle, ou

LES FEMMES DE MOLIERE



HENRIETTE

le principe. Avec M. Kistemaekers, nous tombons dans le cas particulier dont l'étude n'a point de portée et n'est guere dans la tradition du génie français, moins encore dans celle de notre comédie. Il ramène de Russie une Passante qui, à l'âge près, ressemble assez à l'Oiseau de passage que M. Donnay y avait renvoyé. Il est vrai que, depuis 1904, elle a eu le temps de grandir.

Après avoir souffert longtemps dans les prisons bolchevistes, le savant Latenac devient député socialiste de Paris. Son parti lui défend de publier certains documents qui compromettraient un directeur de journal populaire. Sa femme s'oppose aussi à ce que la vie conjugale soit troublée par des inquiétudes nouvelles. Seule une princesse russe, veuve d'un général (traître comme il convient !) que Latenac a fait semblant d'épouser en Russie pour qu'elle profitât des rapatriements de prisonniers, le soutient dans son prétendu apostolat pour la vérité et la justice. Elle se laisse assassiner par un domestique bolcheviste et un journaliste véreux, plutôt que de livrer les documents que Latenac a cru prudent de lui confier.

C'est un premier sujet, banal, sommaire, avec tout un premier acte d'exposition où l'on voit Latenac, en Russie, souffrant de faim ou de froid : deux mots y eussent suffi. M. Kistemaekers s'en est sans doute aperçu, car il a greffé un second sujet sur le premier.

Lorsque Latenac est rentré en France, il a épousé son ancienne préparatrice, jeune fille admirable d'abnégation et qui a vécu dans la misère pendant sa captivité. Sitôt mariee cependant, elle entend jouir de la vie, être tranquille et surtout

danser, ce qui passe pour le bonheur même. Elle combat son mari lorsqu'il veut publier les documents, et le savant n'est compris que de la princesse Macha, qui devient son admiratrice; celle-ci l'aide, mais la mort seule, dit-elle, lui arrachera le secret de son amour. La mort le lui arrache en effet, non sans qu'elle l'ait au préalable suffisamment laissé deviner à Mme Latenac pour troubler la paix du ménage. Il est vrai que la jalousie réveille les nobles sentiments de l'épouse défaillante.

Ces deux actions ne réussissent pas à donner beaucoup de vie à la pièce. Nous demeurons fort tranquilles sur la question des documents, puisque, dès qu'il les reçoit, Latenac est décidé à les publier envers et contre tous. Les efforts qu'on tentera pour les lui voler rentrent dans le domaine du cinéma, et ne peuvent produire sur la scène la diversité d'épisodes qui nous réjouit parfois sur l'écran. — Par ailleurs, il nous semble difficile qu'une femme qui fut, pendant la guerre, une collaboratrice intelligente et une fiancée admirable, devienne tout à coup, par réaction, une péronnelle incapable de comprendre un sentiment noble chez l'homme qu'elle aime. Il n'est pas moins étonnant qu'elle échange avec la princesse, pendant leur grande explication, quelques vigoureuses injures; sous l'empire de sentiments violents, une femme bien élevée peut perdre le contrôle de ses paroles; ses réflexes ne seront cependant pas ceux des poissardes, dont elle n'a jamais appris le langage. M. Kistemaekers eût dû laisser à la firme dramatique juive le procédé qui consiste à placer au bon moment un mot grossier dans une bouche élégante, pour aviver le pathétique d'une scène.

Les personnages accessoires — députés, gens d'affaires, journalistes — sont aussi véreux qu'on peut le souhaiter. Le traître, que nous attendions, ne se manifeste qu'en dernier lieu ; mais il suffit à ma voisine de lire les noms des personnages sur le programme pour deviner dans quel héros il se dissimulait

Par cette habile mise en scène, M. Kistemaeckers a eu la bonne intention de nous mettre en garde contre le bolchevisme. Il s'y est malheureusement pris comme un qui démontrerait l'impossibilité de la navigation aérienne sur un accident d'aéroplane. Le cas particulier d'un commissaire des soviets fourbe et criminel fait bien faiblement le procès du communisme. Mais puisque tout cela implique une morale, nous disons que la passante, Macha, eût bien dû, du temps qu'elle n'était que ¡Véra, l'oiseau de passage, épouser son bon bourgeois de fiancé, au lieu de se sacrifier à une cause qui la devait chasser de son pays et livrer au poignard de son valet de chambre. Toutes nos lectrices méditeront ce terrible châtiment.

Le « Théâtre de Paris » a donné à *La Passante* une interprétation éclatante et digne d'une œuvre plus riche. M. Pierre Renoir a triomphé à la place de l'auteur, et avec Mme Véra Sergine — comédienne pleine de nerf, que son nom et son étrange silhouette vouent aux détraquées révolutionnaires et aux Egéries fatales. Son talent, à elle aussi, mérite mieux.

VIII

La Comédie gaie

Les bonnes comédies sont toujours rares; même en mettant de côté celles qui s'inspirent trop directement de la veulerie intellectuelle du public contemporain ou des petites combinaisons d'acteurs et de directeurs, il est peu de pièces où le tragique et le comique ne soient pas mêlés comme dans la tragi-comédie, le mélodrame et le théâtre romantique, tous genres bâtards.

La séparation des genres, je l'ai dit, permet d'en mieux jouir; il y a incompatibilité absolue entre le drame, qui peint des individus en les tirant de la réalité pour les styliser, et la comédie, qui s'attache aux types généraux. Leurs origines mêmes sont différentes : tandis que la comédie naît de l'observation extérieure, le héros tragique n'est qu'une projection partielle de l'auteur lui-même qui s'observe intérieurement. Ce héros ne fait qu'un avec l'action; il ne peut s'en séparer et, protagoniste d'où tout procède, n'a pas besoin de personnages auxiliaires; quatre rôles suffisent, en général, aux tragédies classiques; les confidents n'y servent point à parfaire une évocation de milieu, mais seulement à conter les événements qui se passent hors du théâtre et à permettre aux héros de confier leurs

impressions autrement que par d'invraisemblables monologues.

Dans la comédie, au contraire, qui peint des types, gens à la douzaine, les événements n'ont point d'intérêt en eux-mêmes. Ils ne valent que par leur répercussion mutuelle et leur influence sur la vie des personnages. Ceux-ci sont montrés tels qu'ils sont, sans souci de la genèse de leurs caractères, qui se préciseront d'autant mieux que d'autres figures, gravitant autour d'eux, leur donneront l'occasion de se manifester sous des aspects plus nombreux.

Et ceci prouve que le véritable sujet d'une comédie n'est pas son intrigue, mais plus souvent le milieu qu'elle décrit. L'action, indispensable au drame, y devient alors presque accessoire. Le sujet est extrêmement mince dans toutes les comédies dont nous allons parler. C'est un analyste délicat et un spirituel écrivain qu'Edouard Bourdet, auteur du *Rubicon* et de *La Cage Ouverte*. Sa dernière pièce, *L'Heure du Berger*, est bien près d'être un petit chef-d'œuvre. Il a trouvé un excellent sujet. On n'invente pas un sujet. Il existe en dehors de tous les auteurs dramatiques du monde; ceux-ci s'en aperçoivent bien, car, souvent, obligés de s'écarter de leur plan primitif, ils sont conduits par la logique du sujet à des épisodes qu'ils n'avaient pas prévus. Mais le sujet étant posé, le talent se mesure à ce qu'on fait de cette donnée. On le traite complètement et, en quelque sorte, on l'épuise — ou bien on n'en retient qu'un cas particulier, — ou bien on passe à côté. M. Edouard Bourdet a réussi à n'être pas inférieur à un très beau thème.

Qu'il est agréable d'entendre une œuvre aussi pleine de vigueur juvénile et où tous les sentiments sont jolis! Leurs plus subtiles variations sont notées avec cette sensible intelligence qui tient plus du cœur que de l'esprit. Des phrases très simples traduisent et précisent des états d'âme presque inexprimables, bien mieux que toutes les assonances et allitérations symbolistes. Le dialogue est naturel, l'expression discrète et juste. Voilà la vraie comédie légère, non celle des fantoches, des péripéties superficielles et des calembours, mais l'esquisse élégante et serrée d'un petit problème, l'habile représentation de tempêtes discrètes qui ont traversé le cœur de personnages honnêtes et simples, qui seraient les premiers à se révolter si l'on répandait ou dramatisait ce qui ne regarde qu'eux-mêmes.

Dès le lever du rideau, la fraîcheur, la séduction principale de cette comédie, réjouit et enchante. Autour d'une villa gracieuse, dans les Pyrénées, rôde un jeune homme, chez qui la mélancolie amoureuse de l'enfant du siècle a alangui l'ardeur de Chérubin. Il vient entretenir sa douleur sauvage et chérie dans la maison que sa mère avait louée, l'an passé, à une belle étrangère, dont il s'éprit, mais dont l'amour pour lui fut de courte durée. Mme Lartigue voudrait que son fils guérît de cette passion, mais elle a un peu peur de lui. Aussi, pour couper court à des pèlerinages trop émouvants, a-t-elle loué de nouveau, mais secrètement, sa villa à Mlle Francine Bellavoine; celle-ci arrive avec son père, professeur de Faculté, distrait, enterré dans ses études, et son frère, cancre horripilant, qui vient d'être « recalé » au

« bachot ». Francine a vingt-six ans ; elle est simple, honnête, franche, rompue aux difficultés de la vie ; elle a de la tête et dirige toute la maisonnée ; c'est une jeune fille.

Tonio, exaspéré de trouver la maison occupée, apprend de la bouche de Mlle Bellavoine le stratagème de sa mère. Il s'emporte, menace, propose de somptueuses indemnités pour que les Bellavoine quittent la place. Francine lui répond par les jolis arguments du bon droit et de l'appréciation mesurée des choses. Tonio part en criant, — mais il reviendra pour s'excuser de sa dureté. Bien que Francine affecte de le rabrouer — sans doute un peu parce qu'elle connaît déjà son aventure, — il sent chez elle une sensibilité en éveil, et, — comme il ne pense qu'à cela, comme il ne peut parler que de cela, — il lui confie son triste amour. C'est en jouant ce rôle un peu maternel de consolatrice que Francine s'éprend de Tonio.

Un jour, elle apprend qu'hors de sa présence il a cessé d'être mélancolique : il lui arrive même de chanter. Alors quelle comédie lui joue-t-il ? Elle l'accuse durement. Tonio se défend : il n'a jamais menti ; il est toujours triste ; il souffre toujours ; mais il ne s'agit plus de la même femme, voilà tout ; l'étrangère est oubliée. C'est Francine qu'il aime, oh ! sans espoir de retour sans doute, et il ne le lui aurait jamais avoué s'il n'avait découvert que l'autre amour était bien défunt, alors même qu'il l'évoquait pour calmer le sentiment qui le trouble.

Mais l'étrangère reparaît, et charge Francine d'envoyer Tonio à Biarritz, où elle est revenue, repentante. Tonio refuse. Joie de la jeune fille, — joie brève, hélas ! car il

avoue bientôt qu'il a cru à une plaisanterie. Lorsqu'il sait enfin que Francine n'a dit que la vérité, il est troublé par ses souvenirs ; il a l'horrible cruauté de la décevoir après l'avoir enchantée ; il part.

Mais il revient encore, car c'est bien Mlle Bellavoine qu'il aime.

« Vous êtes un enfant gâté, lui répond-elle, vous ne désirez que ce que vous n'avez pas obtenu, et, aussitôt qu'on vous le donne, le jouet perd tout prix à vos yeux..... En voulez-vous une preuve? Vous dites que vous m'aimez. Je vais vous guérir... en vous avouant que moi aussi je vous aime. »

Le soir est tombé. Le professeur Bellavoine revient du village où l'on dansait sur la grand'place ; Tonio, qui n'a pas fait part de ses projets à Francine, va lui demander la main de sa fille. Stupéfaction du bonhomme. Il n'a jamais songé qu'elle pût se marier. D'avance il répond non et ne demande l'avis de l'intéressée que pour la forme. Elle ne peut cependant cacher son amour, et le vieux reste abasourdi. L'amour : Allons donc ! Cette bagatelle n'existe pas auprès des choses sérieuses de la vie. Francine veut se marier? Pourquoi, alors, n'a-t-elle pas épousé ce premier de Normale qui l'avait jadis demandée?

« Je ne l'aimais pas.

— Pourquoi?

— Il était bossu.

— Tiens, je ne m'en étais pas aperçu. »

Il se voit tout seul, sans personne pour tenir son foyer : il a un désespoir d'enfant; il pleure. Francine n'a pas le cou-

rage de le faire souffrir; elle promet de ne pas se marier et dit qu'elle s'est sans doute trompée sur ses sentiments. Le professeur accepte le sacrifice sans le comprendre. Ce passage, qu'on a trouvé chargé, nous paraît, au contraire, très juste. On est tout indulgence pour les hommes d'études qui s'enlisent dans leurs travaux. On ne voit en eux que des Sylvestre Bonnard, braves gens et sensibles, sous une dure apparence. C'est du roman; ceux qui désertent égoïstement les problèmes de la vie commune et s'aveuglent dans des théories particulières ne peuvent plus admettre qu'à d'autres caractères d'autres nourritures d'esprit et de cœur soient nécessaires. Murés dans un étroit labeur, qui est leur plaisir, ils perdent, par leur faute, la faculté de juger sainement toute chose, et, s'ils ont à un titre quelconque charge d'âme, ils briseront avec inconscience les espoirs des êtres jeunes qui les entourent.

La conclusion a surpris. Francine dit à Tonio qu'il vaut mieux renoncer à ce mariage, qu'il s'en consolera vite; sans doute, le premier obstacle y aidant, elle a vu le peu de sécurité qu'offre un garçon ardent, versatile, plus jeune qu'elle..... Mais elle l'aime! un trouble physique la surprend, et l'épilogue n'a pas la parfaite tenue morale du reste de la pièce.

Mme Marthe Regnier joue Francine; une telle comédienne fait regretter tous les éloges qu'on a pu décerner à d'autres acteurs, tant les mots mesurent mal l'écart qui la sépare d'eux. Elle illumine un rôle et une pièce. Les seules expressions de son visage expriment tout ce qui peut manquer à un texte et en détruisent les imperfections. On n'est ni plus intelligente, ni plus exquise. M. Lagrénée (Tonio) a de la

jeunesse, qualité sans prix dans son art, mais M. Gildès (le professeur) n'est qu'un acteur de vaudeville.

Je ne puis oublier le premier jour où je vis M. Maurice Donnay, et où il me parla de *La Belle Angevine*. On ne peut imaginer accueil plus charmant, plus bienveillant. Il tend la main avec une si jolie franchise qu'on est immédiatement conquis. Son regard doux vous scrute avec une curiosité bienveillante, mais irrésistible, car il est inquiet de ce demain que feront les âmes des hommes jeunes. C'était immédiatement après la guerre, lorsque, bouleversé par la grandeur des sacrifices consentis à la Patrie, il transformait les derniers actes de *Lysistrata*, écrite vingt ans plus tôt. Seuls les très grands esprits — et M. de Curel en est un exemple éclatant — retouchent ainsi indéfiniment leurs œuvres, et sentent que chaque heure nouvelle donne des leçons utiles, même aux plus grands. Talent simple et ordonné de latin qui a choisi pour retraite le *Porthus Agathonis*, de l'Itinéraire d'Auguste, M. M. Donnay est de ceux qui ne reculent jamais devant la vérité, « bien qu'elle ressemble beaucoup au mensonge des autres ». Aussi l'aime-t-on plus encore qu'on ne l'admire. Le critiquer devient impossible. Et c'est tout juste si on lui en veut un petit peu — comme à un ami qui n'a pas pris soin de vous — chaque fois que, comme dans *La Belle Angevine*, il n'a pas renouvelé ses modèles, encore que pittoresques, et ne nous a donné qu'une fantaisie de second choix.

L'histoire est jolie ; Brigitte, une étudiante assez riche, qui vit seule avec une vieille bonne, est une jeune fille curieuse

et décidée. Le monde où l'on s'amuse l'intrigue. Aussi, lorsqu'elle surprend au téléphone une conversation du Baron de Mongerey, vieux Parisien célèbre, qui cherche un quatorzième pour un souper joyeux, n'hésite-t elle pas à poser sa candidature. C'est une aventure qui pourrait lui coûter cher, car il fréquente un monde inquiétant, ce baron, qui, de plus, bien qu'on l'ait surnommé *La belle Angevine* — la plus succulente des poires, — sait parler aux femmes. Heureusement, le baron avait invité, toujours comme quatorzième, son neveu Roger Loriolles, un garçon sérieux qui reconnait Brigitte pour l'avoir aperçue quelquefois aux cours de la Sorbonne. Ce ne sont même pas des reproches qu'il adresse à l'imprudente jeune fille. Non, sa présence le stupéfie, le met en face d'une situation inexplicable, et, comme c'est un scientifique, il ne peut pas supporter de ne pas comprendre. Mais si Brigitte ne lui donne pas tous les éclaircissements qu'il désire, cette scène lui est une occasion de sages retours sur elle-même, et elle rentre à la fin dans son petit logis de la place des Vosges.

Vous voyez par ce rapide exposé que M. Maurice Donnay a cette fois encore inventé des situations aimables et de jolis caractères. Mais la pièce a souffert d'une bien mediocre interprétation. On ne peut songer sans amertume à l'admirable troupe qui fit si longtemps le succès des « Variétés », devant cet ensemble terne d'acteurs qui ne jouent même pas. Deux comédiens seulement ont été aussi brillants que leurs rôles le comportaient : Mlle Jane Marnac, Brigitte exquise, pleine à la fois de naturel et de fantaisie, vive et jolie, comme toujours, et M. André Luguet, dont chaque phrase porte. C'est

un jeune premier de très bon ton, élégant, homme du monde, intelligent. Il fut pendant la guerre un de nos plus valeureux aviateurs — détail qui ne gâte rien.

M. Emile Mazaud jouissait déjà d'une certaine notoriété lors de *La Folle Nuit*, qui eut au Vieux-Colombier un légitime succès. *Dardamelle* le classe parmi nos tout premiers auteurs dramatiques, — c'est-à-dire ceux dont on est certain que les qualités sûres engendreront de grandes œuvres. Le présent, en effet, n'est rien, et, à une réussite brillante, nous sommes tentés d'en préférer une autre moins complète, si nous y découvrons parmi quelques maladresses de plus grands espoirs pour demain.

On a prononcé, à propos de *Dardamelle*, le nom de Courteline et même celui de Molière; peut-être cette dernière comparaison fut-elle inspirée par un petit mot impertinent, familier à l'auteur du *Misanthrope*, et qui est l'occasion du sujet. Il rend difficile de conter autrement que par périphrases une comédie cependant saine et du plus savoureux comique.

Le milieu, un petit ménage de banlieue, est de ceux que Courteline excelle à peindre. Un mari apprend qu'il est trompé; mais, au lieu de faire justice ou de taire son déshonneur, il le crie sur les toits, tant et si bien que c'est l'épouse coupable et son complice qui deviendront ridicules. En somme, il n'a pas été blessé dans son amour-propre, mais seulement dans son amour, comme on le sent à la fin de la pièce, lorsqu'après avoir consenti, par pitié pour sa femme et par déférence pour les supplications des autorités

locales, à cesser de jouer le mari trompé, il fait comprendre à Mme Dardamelle que, dans le cas d'une nouvelle faute, le dénouement serait plus violent.

« Tu me tuerais, Dardamelle? crie-t-elle, dans la joie de retrouver un amour qu'elle croyait perdu.

— Je n'ai jamais dit que je parlais de toi », murmure Dardamelle, comme s'il répondait à soi-même.

Comédie un peu amère, d'une satire exacte et presque douloureuse, malgré son mouvement bouffon; les personnages épisodiques sont magistralement caricaturés. La conclusion presque tragique jure un peu avec le reste. Nous regrettons d'avoir ri de si bon cœur d'une situation qui, nous l'apprenons tout à coup, n'avait rien de risible.

M. Mazaud a donné à ses héros le pur langage de Molière, ce qui eût été anachronique et dangereux, s'il n'y avait mis un parti pris un peu ironique, — en plaquant, par exemple, çà et là, certaines phrases et certaines tournures fameuses du grand comique. Mais on éprouve un certain malaise à rencontrer quelques boutades dans la langue moderne familière.

Mlle Chevrel et M. Baumer ont été les excellents interprètes du ménage Dardamelle. Mlle Delbo est une soubrette comme on aimerait en voir rue de Richelieu.

Enfin, nous avons trouvé chez Mlle Suzy Prim bien de la grâce, du charme et de la fantaisie.

Le sujet existe également à peine dans *Le Sursaut*, de M. Albert-Jean, qui est cependant une bonne pièce, parce qu'on sent que l'auteur eût fort bien pu choisir une

autre intrigue quelconque, sans rien changer à sa comédie.

Une petite ville de province ; la maison de M. Beaudoin, employé de la Perception, homme dont la bonté n'est comparable qu'à la parfaite aboulie. Sa femme, forte tête, avant tout pratique, y règne sans merci, asservissant à des fins utilitaires tout son entourage. A peine son mari réagit-il en cachette, qu'elle évente ses sursauts et les corrige. Est-il heureux? Il vivait comme tel jusqu'à ce qu'une circonstance fortuite le contraigne à se poser la question. Mme Beaudoin a organisé un mariage pour son fils. Cependant, celui-ci aime ailleurs, et est aimé. La mère inflexible rendra la vie impossible à l'intruse et la forcera de quitter la ville. M. Beaudoin, toujours terrorisé, soutient sa femme, en apparence ; en réalité, il favorise les amours de son fils hésitant ; il lui conseillera même de partir avec sa bien-aimée pour ne pas être étouffé, comme il l'a été, dans une vie étroite, sous le despotisme de Mme Beaudoin. Puis, sitôt cette action d'éclat accomplie, il court appeler sa femme, feint d'être aux cent coups en criant :

« Le petit nous a quittés ! »

On sent qu'outre une très émouvante amertume, il y a dans tout cela une certaine fausseté ; elle n'est point due aux personnages ni à l'action, qui sont d'une vérité incontestable, mais à l'optique de l'auteur, qui les présente sous un faux jour, — comme un peintre qui, dans le plus magistral tableau, utiliserait un éclairage propre à mettre seulement en valeur les mauvais côtés de son sujet. La pièce, telle qu'elle est présentée, implique un jugement moral inexact sur les personnages, et, comme elle est bien faite, les

spectateurs sont tentés de se laisser induire en erreur.

Mme Grumbach et M. Clément ont très bien joué M. et Mme Beaudoin. Elégante, un peu étrange jusque dans sa douceur, la passagère Mlle Aubry a fort adroitement silhouetté une femme fatale de sous-préfecture.

La Pie Borgne, de M. René Benjamin, met en scène une bavarde qui, par son incessant jabotage, rend la vie intolérable à son mari, à son père et à son frère. Mais voici que l'impossibilité d'expliquer une histoire, qu'elle a inventée pour le plaisir de parler, lui cloue le bec ; elle devient une véritable statue du silence ; c'est au tour de son père, de son frère et de son mari de lui casser les oreilles ensemble de questions et de protestations inutiles. Ce comique revirement a rappelé notre vieux théâtre populaire. M. Benjamin peut être fier de la comparaison.

IX

Le Théatre poétique

Nous rangeons sous ce titre non seulement les pièces en vers, mais encore toutes celles — bluettes ou drames — qui, étant donnés l'harmonie du langage et le souci des images émouvantes, sortent de leur architecture forcément un peu schématique pour devenir une action poétique.

Louis XI, curieux homme, de M. Paul Fort, est une chronique de France en 6 images.

Nul ne mérite mieux que Paul Fort le titre de Prince des Poètes : il est le poète que nous avons tous rêvé : charmant sans cesse, parfois enfantin, qui semble avoir pour unique fonction de nous faire reconnaître dans la vie mille choses jolies que nous ne remarquions pas sans lui. Héritier de Villon et de La Fontaine, l'auteur des *Ballades Françaises*, une fois de plus, a cherché dans notre histoire, l'inspiration claire, saine et ferme qui anime tout son œuvre. *Louis XI, curieux homme* est une très noble tentative.

Louis XI, mêlé aux petites gens, quitte un tournoi de pêche aux bords de la Seine pour aller intriguer auprès du vieux Duc de Bourgogne ; mais celui-ci, agonisant, au milieu des somptuosités de son palais de Bruges, la main forcée par son fils Charles, déclare la guerre au roi. Louis XI, battu



MARTINE

par Charles le Téméraire, se risque imprudemment près de Péronne, est capturé, s'en tire une fois encore par la ruse, et s'enfuit lamentablement vers Paris, à travers les plaines dévastées par la guerre, en léguant à son cousin Charles une belle idée sur quoi briser sa fortune : celle de conquérir la Lorraine et l'Alsace et de constituer un royaume baigné à la fois par la Mer du Nord et la Méditerranée.

M. Paul Fort a spécifié qu'il ne présentait que six images. A dessein nous ne les avons pas séparées, car il a fait une pièce, bien qu'il s'en défende, et peut-être malgré lui, poussé par la logique des événements historiques ; un titre s'imposait : Péronne, qui eût bien représenté l'action, la lutte de l'intelligence et de la force brutale, lutte dont l'enjeu est le royaume de France.

La pièce, écrite en prose mesurée ou en vers libérés, — en tous cas dans une langue harmonieuse, — est pittoresque, pleine de tableaux poétiques et charmants, shakesparienne parfois, notamment lorsque les fous de Philippe le Bon viennent danser autour de son cadavre. Seule, la lamentation d'un vieux guerrier, ancien compagnon de Jeanne d'Arc, contre la guerre, a paru un peu longue ; aussi bien fut-elle indignement dite.

Le plus grand mérite de M. Paul Fort est d'avoir tracé une silhouette vivante et d'une grande vérité historique dans Louis XI, celle du petit Louis XI, comme il dit dans une ballade qui est le meilleur morceau de la pièce. Il a choisi en effet un moment historique excellent, celui où, auprès des provinces soumises aux Ducs de Bourgogne qu'une longue ère de paix a rendues florissantes et faites riches des res-

sources les plus diverses, le Royaume de France, ravagé par la guerre de Cent Ans, reste inculte, misérable, dépeuplé. « Inutile, écrit Thomas Basin, d'indiquer au voyageur la limite où l'on passe de terre de suzeraineté bourguignonne en terre de France ; à peine avez-vous posé le pied dans le royaume que l'aspect de la contrée devient sordide et raboteux. » Auprès de ses cousins de Bourgogne, Louis XI fait figure de parent pauvre. Il ne peut réussir que par des qualités d'homme que M. Paul Fort a fort bien mises en lumière. Qu'on consulte, en effet, son ennemi Thomas Basin, Olivier de la Marche, ou Commines, qui fut à Louis XI comme Joinville à saint Louis, le roi nous apparaît bien d'humeur soupçonneuse et changeante, avisé et froid, tour à tour bon et cruel. Toujours vêtu de manière sordide, il aimait à scandaliser ses sujets, « dépensant en oiseaux et chiens de chasse, en bâtisses et en ripailles, des sommes excessives ». Renfermé et, cependant, exubérant et bavard, cauteleux, et, malgré cela, hardi, il s'enivrait dans la pègre la plus basse, et savait parler beau et pur langage, d'une voix tant douce « qu'elle endormait comme les sirènes ». Tel est le curieux homme, tout de contrastes, qui fut un des plus grands rois de France, créa la Poste, força les Lyonnais à fabriquer la soie et organisa à Londres la première exposition industrielle. Agissant toujours à sa tête, Louis XI, qui avait ce grand sens politique qui tient de la divination, commit cependant une des plus grandes fautes de notre histoire. Craignant que le Dauphin, s'il avait une trop grande puissance, ne se conduisît à son égard comme il s'était lui-même conduit envers son père, Louis XI empêcha son mariage avec Marie de Bourgogne,

qui épousa Maximilien d'Autriche et lui apporta ses domaines : de là l'origine de nos guerres contre la maison d'Autriche.

Un seul passage gâte un peu la pièce de M. Paul Fort : son Louis XI, vraiment trop clairvoyant, prévoit la Révolution et la décollation de Louis XVI. Nous avons cependant le droit, au moyen âge, d'être laissés tranquilles sur l'histoire de 89.

Louis XI, curieux homme est sans doute bien joué par la troupe de l'Odéon. Nous n'avons pu nous en assurer : les acteurs nous tournaient le dos et parlaient dans la coulisse.

Nous consacrerions peu de lignes à *La Gloire* de M. Maurice Rostand, si la critique ne l'avait scandaleusement encensée. La surprise fut pour beaucoup dans ces louanges, car l'équivoque notoriété de M. Maurice Rostand laissait craindre pis encore que cette pièce, où l'on rencontre parfois de l'invention dramatique et de la sincérité.

Clarence, fils du célèbre peintre Wisburn, est jaloux de la gloire paternelle. Il enrage de penser que le génie ne se transmet pas de père en fils comme une couronne, et qu'au contraire, l'homme de talent semble épuiser pour longtemps les ressources intellectuelles d'une famille. Il se révolte, comme un enfant gâté ; conseillé par la Gloire elle-même, — Mme Sarah Bernhardt, qui apparaît derrière une toile transparente, — il va tenter sa chance à Londres. Il devient fou et tombe dans les bras de son père en lui montrant des toiles blanches, où il croit avoir peint des chefs-d'œuvre.

Wisburn, cependant, profite de la maladie de son fils

pour peindre les toiles. Clarence, convalescent, connaît le succès, mais il soupçonne bientôt le subterfuge paternel : il exige que ceux qui l'entourent lui révèlent la vérité et ne se méprend pas aux sanglots dont la femme qui l'aime couvre un serment. Il tombe mort. La postérité ignorera son impuissance ; et la Gloire — Mme Sarah-Bernhardt, qui apparaît encore derrière un rideau — l'unit à son père pour l'immortalité : « Puisqu'il est mort pour eux, les tableaux sont de lui ! » dit-elle. L'homme de génie est celui qui a rêvé une œuvre, et non son réalisateur ! Cette conclusion inattendue nous fait regretter que M. Maurice Rostand ait réalisé sa pièce. C'est vraiment insister pour en laisser tout le génie à Balzac (Cf. *Le Chef-d'œuvre inconnu*).

M. Maurice Rostand obtient quelques effets heureux au troisième acte. Tout le reste de la pièce n'est qu'un lent dialogue, poussé au paroxysme dès le début, et ou, séparées par d'inopportuns épisodes, les mêmes scènes reviennent, alourdies seulement d'un pathos plus florissant. Car, si la « poéshie » de M. Maurice Rostand nous a donné des réminiscences (souvent désagréables), il n'a imité personne d'assez près pour que nous puissions mettre quelques-unes de ses bonnes monstruosités au compte de son père, de Hugo, de Vigny, ou même de Samain. Aux souvenirs des *Rayons et des Ombres* s'est en effet mêlé celui d'une pièce célèbre du *Jardin de l'Infante*.

Par contre, M. Rostand renouvelle l'anatomie : Clarence a *des chevaux emportés dans le sang* ; *il s'effondre comme un temple d'Ephèse* (s'il s'agissait, au moins du colosse de Rhodes !) ; *les paroles lui luisent aux oreilles* ; *il s'appuie à la nuit*

bien mieux qu'aux cyprès; *il pose son poing nerveux sur l'éternité*; *sa pâleur se heurte aux flambeaux de la nuit*; *son cerveau l'absorbe comme un gouffre*. (J'ai rencontré un homme qui s'imaginait être en dehors de ses vêtements ; on l'a enfermé.)

Je me souviens aussi d'*un mur qui augmente* : la langue de la Gloire est celle d'un concierge de Bruxelles, enivré du plus mauvais trois-six de Victor Hugo.

Toutes les images de M. Maurice Rostand, qui se ressemblent sans manquer d'une immense prétention, restent toujours impropres. Le caractère général de la pièce, tant dans son sujet que dans sa construction, son inspiration, sa langue et ses images, c'est l'impuissance. Par atavisme ou par don, M. Maurice Rostand soupçonne les voies diverses de l'art, mais un goût désordonné des galimatias romantiques, la pauvreté des sources et la précarité des moyens vouent ses tentatives à l'avortement.

L'interprétation de *la Gloire* est médiocre : M. Gretillat se montra aussi embarrassé que le public par un rôle maladroit. Mme Récamier — dont l'intervention saugrenue est contraire à tout ce que l'histoire nous apprend de cette femme discrète et pudique — semble un laissé pour compte du précédent spectacle, *Les Nouveaux Riches*; et Brummel (ô mânes du grand Barbey!) évoque l'extra d'Albert Guillaume qui rentre à l'office en coulant un regard triste vers le plat rasé par des convives peu humanitaires.

Mme Sarah Bernhardt fut la Gloire. Les fantômes, les spectres et les apparitions prêtent un concours fâcheux aux pièces qui ne restent pas entièrement dans la fiction : leur

invraisemblance rompt brusquement l'action, leurs scènes sont des entr'actes imprévus. Ces personnages imaginaires exigent, en effet, pour se manifester, la pénombre brusque ou la lumière éblouissante ; ils nous déroutent en abusant de l'imprécision de leurs formes pour s'installer dans les endroits les plus inattendus ; Oscar Wilde connut un fantôme qui habitait une pendule ! Si l'on donne aux apparitions droit de cité parmi les hommes, au théâtre, il est logique de les soumettre, ainsi qu'on faisait en Grèce et au Moyen Age, à nos conditions de vie. Et puisque la Gloire est de la famille de M. Maurice Rostand, qu'elle vienne donc simplement prendre une tasse de thé, au lieu de donner le vertige en se balançant dans l'espace au moment où le public espérait s'émouvoir.

Car il espérait, ce malheureux public qui éclatait en applaudissements à toutes les incohérences sonores. Ne le plaignons pas : il a les auteurs qu'il mérite.

Le Vieux-Colombier a monté *Saül* de M. Gide, vingt-quatre ans après sa parution en librairie. Ce fut une très belle représentation, car, si ce trop long drame est souvent monotone et mal soutenu par une action un peu hésitante, un souffle tragique presque shakespearien l'anime, où l'intelligence éprouve le plus complet plaisir. Nous y retrouvons la grandeur simple du livre de Samuel.

Saül sait que sa race doit s'éteindre, que son fils, le languissant Jonathas, ne lui succédera pas, et, de peur qu'ils n'en répandent la rumeur, et qu'ils ne suscitent ainsi la brigue et la discorde, il a fait égorger les sorciers d'Israël qui font

profession de lire dans l'avenir. Mais maintenant, il se désespère de n'avoir épargné personne qui puisse lui révéler qui le supplantera. Il découvre enfin, dans son antre, une pythonisse mourante, oubliée par les massacreurs ; il exige qu'elle évoque l'ombre de Samuel : le prophète annonce la fin tragique de Saül, qui ne prie plus, et le règne de David, dont la fronde vient d'avoir raison du Philistin Goliath.

Le roi tombe dans les plus viles erreurs ! les démons le mènent à leur guise, tandis que David, qui sait le désordre de l'armée, se met à la tête des Philistins pour donner la couronne à Jonathas. Mais Saül n'a même plus l'énergie de commander ses troupes le jour du combat où son fils trouvera la mort. Il est assassiné par un serviteur ; et, se lamentant sur le terrible privilège d'avoir été choisi par Dieu, David sent la lourde couronne d'Israël tomber de tout son poids sur son front trop jeune.

Rien n'est plus poignant que cette lutte désespérée d'un roi qui a perdu la discipline morale, indispensable à la force, et qui s'use et se déchire par tous les mauvais moyens possibles pour regagner la puissance sans être énergique, la confiance divine sans prier. Ne va-t-il pas dans le sarcasme jusqu'à proposer à David un complot contre Dieu ? Si Saül, de lui-même, en effet, transmet le trône à ce jeune homme, la volonté humaine aura triomphé, en le devançant, de ce terrible Dieu biblique, vengeur et implacable comme le Destin des Grecs.

Écrite dans une admirable langue, harmonieuse et claire, cette pièce savante mériterait qu'on mît en exergue de sa première page cette phrase de M. Gide lui-même :

« L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève plus haut, s'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. La colombe de Kant, qui pense qu'elle volerait mieux sans cet air qui gêne son aile, méconnaît qu'il lui faut, pour voler, cette résistance de l'air où pouvoir appuyer son aile, monter. »

Chaque scène, en effet, est si sobre, si tendue, qu'on dirait d'un arc bandé prêt à décocher sa flèche. Il n'y est jamais dit que l'essentiel et que ce qui est profondément humain, en termes concis, dans une forme presque classique. Jamais on n'a mieux mesuré combien l'auteur de *La Porte étroite* est loin des symbolistes parmi lesquels on le range et qu'il a si bien daubés dans *Paludes*.

La pièce est jouée avec une intelligence parfaite par des acteurs d'une belle plastique (M. Pierre Daltour, M. Louis Jouvet). M. Copeau nous a montré Saül tantôt pathétique jusqu'au déchirement aigu, tantôt ridicule par l'emphase et l'avilissement au point de devenir risible. J'ignore s'il prit seul l'initiative de cette composition, et s'il eut raison. Sans doute un surhomme qui s'effondre par secousses brutales devient-il ridicule dès qu'il prend contact aveo les corruptions et les bassesses de la matière. Il n'est pas moins singulièrement amoindri s'il va jusqu'à provoquer un rire où le public ne s'abandonne pas sans malaise.

« Quam libens ob tui amorem dulces jaculos patior memento. » *Le Martyre de saint Sébastien*, mystère de Gabriele d'Annunzio, que reprend l'Opéra, est une paraphrase de ces paroles de saint Sébastien. On sait que le grand

poète italien l'écrivait au cours d'une retraite dans nos Landes, en vers octosyllabiques français mêlés de formes anciennes, de villanelles et de rondeaux.

« J'ai pensé, disait-il, qu'un esprit, pour toucher au fond d'une race, doit descendre au plus mystérieux de ses sanctuaires, celui de la langue. Ni les collines et les rivières de l'Ile-de-France, ni les châteaux et les cathédrales, ni les histoires et les légendes ne m'en auraient donné la clef comme cette étude du vieux parler. Mériter le droit de haute cité dans la « doulce France » des poètes, où le maître de Dante fut appelé Brunet Latin, c'est une noble tâche à laquelle je me suis efforcé. Puisse mon hommage à ce pays de culture et de lumière n'être point indigne de son génie ! »

On ne peut décrire la richesse splendide, le véritable étincellement sonore de la langue de d'Annunzio. Toutes les ressources de la poésie des Latins, somptuosité, rythmes imprévus, élans sans limite, y concourent à la clarté.

Le Martyre de saint Sébastien est une œuvre considérable, définitive, un véritable monument à l'honneur de notre langue. Jouée en costumes médiévaux, comme l'étaient les *mystères*, fleurie de la foi profonde de cette époque, et sauvage avec tout l'éclat du paganisme romain, elle symbolise la transition entre les deux plus grandes civilisations du monde, leurs points communs et leurs antinomies.

Plus beau qu'Adonis, Sébastien, l'adolescent aux cheveux d'hyacinte, favori de César, et chef adoré de ses archers, subit trois fois le supplice, car il est marqué du signe sacré.

Touché par la foi en voyant deux jeunes martyrs refuser d'abjurer et insulter le préfet romain, il danse d'abord, hiéra-

tique, sur des charbons ardents plus doux à ses pieds nus qu'une jonchée de lys. César lui ferait grâce et même élèverait un temple à sa beauté, si Sébastien ne blasphémait Apollon ; comme la Vierge de Nixos, on l'étouffe alors sous les roses. Enfin, c'est sa voix même de confesseur avide de souffrir et mourir qui décidera les sagittaires d'Emèse à le percer de leurs flèches, — troisième et dernier supplice, — troisième et dernier miracle aussi, car, lorsque Sébastien tombe, les flèches qui le traversaient restent fichées dans le laurier d'Apollon. Tandis que, jetant leurs arcs, les archers désespérés embrassent ses pieds nus, enfin, — comme pour les Adonis, — les femmes de Byblos viennent chercher son corps et le drapent de pourpre sur un catafalque d'ébène.

Il aura son repos où
même le jeu des vents est mort,
autour des morts sans nom ni nombre !

La partition de Claude Debussy, limpide, légère, — dans la tradition même de Rameau et des musiciens classiques français, — baigne le mystère dans des chœurs aériens.

A la tête d'une interprétation remarquable, Mme Ida Rubinstein, l'instigatrice admirable de tant de manifestations d'art, joue le rôle du saint qui a inspiré à d'Annunzio sa mince et blonde silhouette de Vierge des primitifs qu'on s'imagine toujours avoir déjà vue sourire étrangement devant quelque délicat paysage toscan ou ombrien. Sa voix magnifique, son enthousiasme vibrant, sa beauté comme chargée de lumière, ses dons géniaux du geste et de l'attitude, ont transporté l'auditoire.

M. Léon Bakst a dessiné trois décors grandioses, pareils à des vitraux, où les costumes aux tons crus et nombreux se groupent avec la plus grande richesse d'harmonie et de contraste.

Pelléas et Mélisande doit une partie de sa réputation à l'opéra-comique de Claude Debussy, et surtout à l'admirable suite pour orchestre de Gabriel Fauré. La reprise du drame de M. Maurice Maeterlinck fut accueillie avec enthousiasme. Quel repos nous avons éprouvé en écoutant ce drame charmant et un peu mièvre, cette idylle balbutiée, tantôt puérile, tantôt sublime, qui nous laisse souvent dans le vague, et parfois, sous une forme comme cristallisée, révèle des traits éternels des passions humaines ! On dirait d'un bijou un peu bizarre et qui rend triste, d'un rêve qui, par instants, se précise avec délicatesse.

Nous sommes dans un pays imaginaire, et les personnages, un peu incohérents dans leurs paroles, s'y démènent sans raisons bien apparentes. Et puis, la petite action se dessine : le penchant de deux êtres jeunes qui ne résisteront pas à l'amour parce qu'ils l'ignorent et qui s'aimeront sans jamais le découvrir. Ils sont tout poésie, tout candeur, tout innocence. Mais autour d'eux, les hommes donnent à leurs sentiments et à leurs gestes l'interprétation humaine ordinaire. Ce sont les hommes qui ont mis dans le code le postulat fatal « Nul n'est censé ignorer la loi ». Golaud l'introduit dans la pièce ; ainsi périssent Pelléas, qui est la jeunesse, et Mélisande, dont on ne sait rien si ce n'est qu'elle est « un pauvre petit être mystérieux comme tout le monde ».

Le personnage de Golaud est, à mon sens, le plus remarquable : ce jaloux, aveuglé par lui-même, ému dès qu'il connaît l'entente de Pelléas et de Mélisande, ne cherche à les croire innocents que pour faire taire sa jalousie brutale. Cette savante contrainte le conduit au meurtre, le mène même à torturer de questions sa femme agonisante pour lui arracher l'aveu d'une faute qu'il sait qu'elle n'a pas commise.

L'action est coupée de scènes épisodiques et symboliques, plus ou moins nettes en tant que scènes, mais presque trop accusées, et par là, un peu invraisemblables, et puériles en tant qu'allusions : C'est, au premier tableau, le nom de Phèdre qui présage le drame ; c'est le bateau que quitte Mélisande et qui part dans la nuit où peut-être il fera naufrage ; c'est l'anneau de mariage de Mélisande tombant dans la fontaine, quand elle joue avec Pelléas ; c'est la grotte insidieuse où ils s'engagent ensemble et où des inconnus dorment ; c'est Golaud menant Pelléas au bord d'un abîme ; ce sont les moutons qui ne bêlent plus parce que le berger les écarte de la bergerie... ils vont à l'abattoir. Toutes ces images, très claires, qui devancent les événements, provoquent cependant une angoisse indicible. C'est le destin qui, avec elles, annonce l'inévitable.

La mise en scène du Théâtre des Champs-Élysées est très remarquable. Les dix-huit petits tableaux se suivent, simplement coupés par des changements dans la disposition de simples rideaux et par des éclairages habilement diversifiés. Octave Mirbeau a fait en termes excellents l'éloge de cette conception du décor : « En voilà assez des reconstitutions d'ameublement, du triomphe de l'accessoire soi-disant exact,

de tout le bric-à-brac exhibé au public, des glaces peintes et des trompe-l'œil, autant que de la vraie soupe et du vrai feu, ébahissement du badaud. L'art n'est pas là. Le sens général du drame suscite, dans la coloration du décor, une nuance dominante qui s'y doit harmoniser. Tout le décor vaut par le degré d'impression d'ensemble, et non par le détail ; il est fait pour encadrer les acteurs, préciser le sentiment, et non pour faire admirer des pieds de table et des bahuts. En dehors du mélodrame historique, la réalité des objets et la date de leur style restreint l'impression héroïque ; c'est au-dessus du temps que doit jaillir la rencontre des personnages ; et le décor seconde la parole comme la musique soutient le vers lyrique. »

En quelques mois, l'an dernier, trois pièces ont évoqué le fameux personnage de *Don Juan* et enrichi sa légende de nouvelles aventures. Ce sont *L'Homme à la Rose*, d'H. Bataille, au Théâtre de Paris ; *Les Scrupules de Sganarelle*, de M. de Régnier, au Théâtre de l'Œuvre, et *La dernière nuit de Don Juan*, d'Edmond Rostand, à la Porte-Saint-Martin.

L'idée directrice de M. Bataille avait infiniment de grandeur et d'intérêt. Don Juan, qu'on croit tué au cours d'une aventure amoureuse, assiste à son enterrement. Quelle sera désormais sa vie ? Essayera-t-il de survivre à sa légende ? Aura-t-il le courage de renoncer et de ne pas chercher à sortir de l'ombre ? Quelques essais pénibles lui dictent cette conduite. S'il s'y résout, du moins devra-t-il satisfaire ses appétits en passant par les triviales tribulations du commun des libertins.

La comédie de M. de Régnier a surtout pour objet de dessiner la silhouette de Sganarelle, valet de Don Juan. Elle y réussit, d'ailleurs, de pittoresque façon : Poltron, mais de cœur excellent, Sganarelle se torture pour trouver un moyen de sauver de son maître la pudique Angélique, qu'il a fait danser jadis sur ses genoux. Il échoue, naturellement, et Don Juan s'enfuit en enlevant sa victime et en n'emportant qu'une indulgente réprobation du public. M. de Régnier, en effet, nous a montré Don Juan dans tout son éclat. Nous avons été séduits tout comme la tendre Angélique, et, d'ailleurs, quelle indulgence le public n'a-t-il pas pour « l'homme à succès », dès qu'un peu d'élégance et de race recouvre son cynisme !

Edmond Rostand et Bataille ont été plus sévères pour le grand amoureux ; ils ont même déformé sa figure légendaire. Leur Don Juan n'est, à tout prendre, qu'un collectionneur banal, — halluciné par les femmes comme d'autres par les cartes postales ou les timbres-poste. Certes, un auteur est toujours libre de prêter à ses personnages tel caractère qui lui plaît ; mais mieux eût valu, alors, donner un autre nom que Don Juan à ce coureur de blanchisseuses et de filles de service. Du moment qu'il ne triomphe pas, *ce n'est plus Don Juan*, c'est un autre héros, quelconque.

« Le théâtre contemporain, nous disait, il y a quelques jours, le peintre Georges Desvallières, souffre d'une impossibilité de conclure. Henry Bataille ne fut pas seul à épuiser la veine qui lui valut le succès, et à chercher douloureusement, et d'ailleurs en vain, une matière nouvelle où donner plus largement sa mesure. Cette sorte de stérilité

vient de ce que nos auteurs dramatiques n'ont plus l'amour héroïque du bien. Trop d'œuvres du siecle dernier, plates ou banales, les en ont peut-être éloignés. Ils se sont rejetés sur la peinture des perversions, de l'anomalie, du vice, et, souvent, le talent aidant, ils ont écrit des manières de chefs-d'œuvre, mais isolés et comme monstrueux. Quand on envisage le mal en lui-même, on aboutit vite au néant. »

L'étude du mal, en effet, n'a d'intérêt que si nous l'opposons au bien, et, dans toute œuvre dramatique qui vise à conclure, une sorte d'action est nécessaire, pour la satisfaction des idées, au-dessus des personnages, où le bien soit montré en contrepartie du mal.

C'est là peut-être ce qui valut tant d'indulgence à Edmond Rostand, car l'amour héroïque du bien est une tradition qu'il servit à sa manière, avec ses qualités théâtrales, — si théâtrales que la poésie elle-même cesse de s'y inspirer de la vie pour ne plus être qu'un artifice scénique heureux.

La dernière nuit de Don Juan, la seule de ses œuvres posthumes qui soit à peu près achevée, a été accueillie avec respect. Ce n'est pas qu'il y atteigne une perfection, qui est, d'ailleurs, difficile dans un genre où l'on est tenté de sacrifier la vérité aux effets de mots ; mais Rostand, qui conçut d'abord cette pièce comme un délassement, méditait un *Faust* et, un peu désabusé par les rappels à l'ordre qui accueillirent *Chantecler*, cherchait, dans la luxueuse solitude d'Arnaga, une philosophie de la vie à l'exemple des grands héros littéraires. Nous devons à ces préoccupations un peu amères un goût moins manifeste du mot de clinquant et de ce lyrisme artificiel qui déchaîne tant d'applaudissements

dans les salles où le public d'aujourd'hui vient digérer son dîner.

La dernière nuit de Don Juan est une œuvre puissante, plus souvent triste que brillante, et sans cesse heurtée. Un respect infini de la femme dans l'amour y côtoie la misogynie ; le mot d'esprit y détone, à côté de phrases où apparaît, dans une sorte de malaise, la vanité de nos sentiments. Le personnage même de Don Juan est fait de contrastes. Rostand en a senti l'odieuse férocité, et il a voulu le jeter à bas de son scandaleux piédestal de surhomme pour le remettre à sa place, celle d'un vilain individu, — ce qui était fort louable, mais, nous le rappelons, un non-sens, — car la raison d'être de Don Juan est d'être invincible. D'ailleurs Rostand a été séduit, lui aussi, par ce rude adversaire, et, s'il le conduit au plus cruel châtiment, le Burlador n'en garde pas moins, jusque dans l'ignominie, une assez fière allure. Il en résulte une certaine incohérence, inévitable dans le sujet, car Don Juan n'est pas un personnage ; c'est presque une entité. Unique dans l'histoire fictive du théâtre, il s'est grossi, au cours des siècles et dans les pays les plus divers, d'une légende formidable, parfaitement disproportionnée et incompatible avec les cas particuliers où il peut se manifester sur la scène, où son prestige de séducteur ne touche que des imaginations naïves.

Tirso de Molina s'était inspiré d'une médiocre aventure du Don Juan de la famille Tenorio, qui, provoqué en duel par un commandeur dont il avait outragé la fille, le tue. Des moines qui auraient vengé cet homme d'épée, leur protecteur, expliquèrent la mort de Don Juan à la justice par l'histoire du festin de pierre.



AGNÈS

Mérimée dans *Les âmes du Purgatoire* raconte la vie d'un autre héros d'aussi petite envergure, Don Juan de Manara. Celui-ci rachète ses dissipations par une fin de vie édifiante, au cloître.

Don Juan est né de ces deux légendes, et de bien d'autres encore. En France seulement, au XVIIe siècle, il fut mis à la scène par Molière, Devilliers, Dorimond, Rosimond, Thomas Corneille. Plus près de nous, Mozart et Byron s'emparent de lui ; on le retrouve encore dans Goldini, Hoffmann, Dumas père, Gautier, Baudelaire, Grabbe ; Belvidero et Faust sont ses travestis ; Musset l'a conduit à Naples devant le palais de Claudio ; et il a mouché les petits enfants de Charlotte, à Wetzlar, dans la maison de Wilhem Meister.

Avant la guerre, sa figure grandiose et diverse avait animé plus de vingt pièces, entre autres, le *Don Juan de Manara* d'Haraucourt, et l'*Elvire* de Nozière.

On conçoit qu'à force de s'enrichir de tant de mérites, Don Juan soit complètement sorti de la réalité. Il est le type du négateur et du blasphémateur. Aucune émotion ne peut ébranler sa férocité. Amoureux de l'amour, il bafoue l'amour lui-même. Ne cherchez pas : Don Juan est tout simplement devenu le Diable ; à preuve qu'à côté de lui, dans la pièce de Rostand, le diable a je ne sais quel petit air d'assez honnête homme, qui nous le ferait prendre pour le porte-parole de la morale, si l'on ne nous rappelait, parfois, qu'il a des cornes et qu'il est damné.

En tout cas, Don Juan et lui ont le même emploi. « C'est un rude spiritualiste que Don Juan, écrivait Barbey d'Aurevilly, il est comme le démon lui-même, qui aime les âmes

plus que le corps, et fait cette traite de préférence à l'autre, l'infernal négrier. »

En bon militaire, le commandeur qui conduit Don Juan aux enfers est touché par son intrépidité et va le laisser échapper; mais le diable, qui agrippe déjà un pan du manteau de Don Juan, ne fait pas si bon marché de son âme. Il ne lui consent qu'un délai de dix ans. C'est d'ailleurs pour lui un placement magnifique, car les dix ans s'achèvent sans que Don Juan ait cessé ses agissements monstreux. Il est à Venise, sur le grand canal, quand sonne l'heure fatale, et il ne croit presque plus que le démon existe. Un montreur de marionnettes vient lui donner la comédie, qui n'est autre que le Diable lui-même, désireux cette fois de prendre définitivement livraison de Don Juan. Celui-ci n'a pas un instant de frayeur. Il invite le diable à dîner, et, mettant ses affaires en ordre, déchire la liste des femmes qui l'aimèrent. Chaque fragment de papier devient une gondole où se dresse un fantôme de femme. Toutes sont masquées; mais à quoi servent ces masques? Lorsqu'ils tomberont, Don Juan ne reconnaîtra pas mieux ces silhouettes qu'il crut aimer. Elles ont en effet « les yeux qu'elles avaient quand elles étaient seules ». La légende seule du héros les émut. Il a cru les faire souffrir : elles ne cherchaient que le goût de la souffrance. Il n'en a connu aucune. En elles, il n'a jamais aimé que lui-même. Partout son influence apparaît superficielle et passagère. Tous les orgueils de Don Juan sont impitoyablement détruits. Tragique, il essaye de se draper dans sa cape ainsi lacérée qui n'est plus qu'un haillon de théâtre.

— Je suis le burlador! répète-t-il obstinément.

Il continuera de le répéter dans l'encadrement ridicule du Guignol, car marionnette il fut toute sa vie durant, et c'est sous la forme d'une éternelle marionnette que le diable lui fera faire son enfer.

La langue, souvent obscure et rétive à l'expression exacte, est cependant plus concentrée et plus simple que celle des autres pièces de Rostand. L'ombre blanche (la seule qui ait aimé Don Juan) dit de très beaux vers. On trouve pourtant de bien douloureux calembours encore, et des rimes par trop inattendues..... Mais quoi ! Rostand a pris la précaution de faire dire à Don Juan

..... que les beaux vers comme les belles filles
Peuvent négligemment laisser voir leurs chevilles.

Auteur du *Pain dur*, du *Père Humilié* et de *L'Otage* — pièces à peu près illisibles, — M. Paul Claudel a longtemps excité des admirations tapageuses. La reprise de *L'Annonce faite à Marie*, à la Comédie Montaigne, semble avoir fait justice de leurs exagérations.

Cette œuvre, déjà jouée avec enthousiasme par M. Lugné-Poe, en 1912, au Théâtre de l'Œuvre, est peut-être le plus bel écrit de M. Paul Claudel, et c'est même un très bel écrit ; mais ce n'est pas une pièce de théâtre.

D'incontestables beautés y sont gâtées par la littérature et une langue amphigourique qui enlève toute vie aux personnages. Ceux-ci n'ont point de « caractère », mais représentent des idées, ce qui suffit à les rendre parfaitement irréels. Pour conduire l'action sans leur concours, M. Paul

Claudel en est parfois réduit à des procédés de métier fort habiles, mais trop visibles et trop nécessaires. Enfin, des longueurs nuisent à plusieurs reprises au dessin de l'œuvre; si, cette fois, M. Paul Claudel ne nous reste pas obscur, parce qu'il emploie une symbolique chrétienne qui nous est familière, il ne semble pas que ses héros se comprennent aussi aisément. Ils expliquent interminablement des choses que nous avions saisies au premier mot. Il est vrai que nous sommes habitués à ces douloureuses métaphores qui ont tout l'air de leur rester inintelligibles.

Ceci dit, admirons l'idée, — non pas grande, mais grandiose — de M. Paul Claudel, et son mystique triomphe de la Charité sur la Justice. Le paysan Anne Vercors décide de partir pour la Terre-Sainte parce qu'il est trop heureux. Mais auparavant, voulant que la terre qu'il a reçue de ses ancêtres demeure dans sa famille, il fiance sa fille aînée, Violaine, à Jacques Hury, son fils adoptif, qui deviendra le maître à sa place. Violaine aime Jacques ; mais Mara, sa cadette, Mara la noire, l'aime aussi. Elle tentera tout pour empêcher ce mariage ; elle dira à Jacques qu'un matin elle a vu Violaine baiser aux lèvres Pierre de Craon, le bâtisseur d'églises, qu'on dit lépreux. Et il est vrai que Violaine a donné ce baiser de pitié au réprouvé, un jour qu'avec la mort dans l'âme, il quittait la maison, à l'aube.

Violaine a pris le mal, et quand elle montre à Jacques la terrible fleur d'argent apparue sur son flanc, il se souvient des dires de Mara et refuse de croire à l'innocence de sa fiancée. Il la conduit lui-même dans la ladrerie ; elle ne tente point de se justifier, car elle ne veut pas lui laisser de regrets.

C'est dans cette forêt où sa cliquette annonce sa venue, dans la caverne où elle vit voilée et seule, que huit ans plus tard, Mara, affolée, vient jeter dans ses bras le cadavre du petit enfant qu'elle a eu de Jacques. Mara se sait mauvaise et incapable de prier. Et cependant, c'est un miracle qu'elle veut.

Violaine repousse sa sœur ; mais la peine de Jacques lorsqu'il saura sa fille morte, la déchire. Elle prend le petit corps glacé, et quand sonne la minuit de la Nativité, tandis que Mara lit l'office de Noël, Dieu permet à sainte Violaine la résurrection de la chair. Au milieu de sa joie, Mara reste stupéfaite : les yeux, noirs jadis, de sa fille, ont pris la teinte bleue de ceux de Violaine. En vain assassinera-t-elle sa bienfaitrice dont elle reste jalouse ; Jacques la retrouvera dans ses derniers instants, et la retrouvera belle, car en donnant la vie, le corps de Violaine a *refleuri*.

Celui que la vraie lèpre avait atteint le jour qu'une pensée mauvaise souilla son âme, Pierre de Craon, guérit aussi, parce qu'il est l'homme que les jeunes filles montrent du doigt tout en haut dans les flèches des cathédrales, parce qu'il a bâti Montsanvierge, Lépine, Mont-Saint-Martin, Saint-Jean de Vertus, et cette Justice de Rheims, dont les fondations reposent sur le tombeau d'une sainte et martyre de six ans.

Si la langue de M. Claudel s'apparente par trop à celle de Rimbaud et des symbolistes, *L'Annonce faite à Marie* n'en est pas moins l'œuvre d'un romantique chrétien.

Voici un petit acte en vers, qui est un pur bijou : *Sophie Arnould*, de M. Gabriel Nigond.

Nous retrouvons, après la Révolution, fermière à Luzarche, cette actrice célèbre dont Greuze a immortalisé le charmant visage aux yeux spirituels, à la bouche enfantine. Mais celle qui, reine de Paris, a connu le luxe le plus éclatant, ne tient pas rigueur à la fortune de ses revirements. La maison des champs, où embaume son automne gracieux, retentit de ces reparties vives et de ces bons mots dont, quelques années plus tard, Deville fera un recueil : *Arnoldiana*. Elle vit pauvrement, et gaiement, et c'est une chose charmante que cette reconnaissance des bons jours que, dans l'adversité, elle garde à la vie. On avait jadis cette jolie philosophie : à soixante ans passés, Mme de Houdetot, avant de se coucher, plaçait près de la cheminée les pantoufles de son bien-aimé, mort depuis vingt ans, et murmurait : « Bonsoir, mon ami. »

C'est aussi son plus vieil ami que Sophie Arnould reçoit à Luzarche. Ils évoquent les chers souvenirs :

Ah ! C'était le bon temps, j'étais bien malheureuse !

Elle remet une robe d'apparat de naguère. Jamais elle n'a si bien aimé... Et cependant quelque chose est mort, avec l'ancienne société peut-être, avec le temps, avec l'âge sans doute aussi... A quoi bon chercher ?...

Des vers d'une délicatesse infinie précisent les touches mélancoliques de ce pastel — larmes légères dans des sourires atténués. Il faudrait les citer tous, tant ils sont heureux, harmonieux et simples... On redira souvent les quatrains sur la robe d'autrefois :

Chers atours,
Grande fleur sur vous éclose,
Belle robe verte et rose,
Belle robe des amours ! etc...

La comédie est jouée à ravir. Que dire alors de Mlle Jordaan ? Elle est ravissante de gaieté, de légèreté d'intelligence.

M. Bernstein nous choquera toujours, et à plus d'un juste titre. Mais, ces réserves posées, il faut reconnaître qu'au double point de vue dramatique et poétique, sa *Judith* est une grande œuvre.

Personne ne peut accueillir sans déférence une pièce où, après les plus nombreux et les plus importants succès, un auteur de la maîtrise de M. Bernstein a mis sept années de méditation, pour qu'elle soit à la fois le sommet et le renouvellement de son œuvre.

M. Bernstein, comme Frédérick Hebbel dans un drame remarquable joué en 1840, prend avec la Bible des libertés qui surprennent. On ne peut les admettre, en principe, que dans la mesure où elles ajoutent à la poésie de la légende primitive et restent dans son esprit. Selon le texte sacré, Judith est mue par la volonté divine qui, en l'occasion, prend la forme du devoir patriotique, car Dieu veut, par la main de Judith, sauver le peuple élu.

Béthulie est assiégée par les armées de Nabuchodonosor, pour la plupart levées dans les pays qu'il a conquis, mais soumises à un seul homme de guerre, Holopherne. Judith, veuve de Manassé, qui mourut dans les derniers jours de la

moisson d'orge, est renommée pour sa beauté et sa crainte du Seigneur. Personne n'a jamais dit d'elle une mauvaise parole. Dieu l'inspire : elle sauvera la ville. En décapitant Holopherne, elle décapitera aussi l'armée où les dissentiments des généraux, des races éclateront, et où naîtra le désarroi. Mais entrée pure dans la tente de l'Egyptien, elle en ressort pure, emportant la tête d'Holopherne dans sa besace.

« *Votre cœur a été affermi, parce que vous avez aimé la chasteté.* » Après son retour triomphal à Béthulie, elle recevra en récompense tous les biens d'Holopherne, or, argent, vêtements et pierres précieuses. C'est l'apothéose de l'assassinat patriotique, la glorification du bras vengeur de Dieu dans la frêle personne de sa prophétesse. Cette Judith, chaste, brave, presque romaine, a une singulière grandeur ; le livre de *Judith* est le roman national patriotique des Juifs. M. Bernstein en a fait simplement le roman des Juifs où frémissent les deux caractères qui se sont disputé ce peuple à travers les âges : la sensualité et le raffinement cérébral.

Chez Hebbel, déjà Judith n'est plus l'héroïne chaste et « divine » de la Bible. Elle n'a pas connu l'amour avec son mari Manassé. Holopherne la trouble, et elle ne le tue que par dégoût d'elle-même.

M. Bernstein va plus loin : il écrit la tragédie de l'inassouvissement ou du désespoir de n'être que soi. Les deux protagonistes Judith et Holopherne sont impuissants à aimer. Mais tandis qu'Holopherne trompe sa douleur dans la débauche, Judith se consume elle-même pendant sept tableaux, comme une flamme anormale, dans l'ombre glaciale des désirs du désir. On voit à quel point ces person-

nages sont modernes ; Judith, la poétesse, c'est, mon Dieu, à très peu près la femme de lettres qu'on nous a si souvent montrée, trompant sa sensualité maladive dans les fictions qu'elle imagine, et y cherchant l'impossible soulagement de son âme. Le renouvellement de l'art de M. Bernstein ne serait-il qu'apparent ? Retrouvons-nous toujours les mêmes personnages, sous le travestissement d'une autre époque, avec leurs brutalités, leurs instincts sans frein, leurs perversions ? Sans aucun doute ; mais ils sont ennoblis par la poésie légendaire ; mais ils sont situés dans le décor qui leur convient : ces Juifs vivent au pays juif, et aujourd'hui, comme du temps des Rois, leur caractère est le même ; Renan l'a très bien dit :

Quand on compare le Juif des temps bibliques à l'Israélite moderne que nos grandes villes commerçantes d'Europe connaissent depuis cinquante ans, on trouve une singulière ressemblance. Attendez deux mille ans que la fierté romaine se soit usée, que la barbarie ait passé, vous verrez combien ce fils des prophètes, ce cousin du Christ, se montrera un mondain accompli, comme il entrera avec aisance dans les plis de la civilisation moderne, comme il sera vite exempt du préjugé dynastique et féodal, comme il saura jouir d'un monde qu'il n'a pas fait, cueillir les fruits d'un champ qu'il n'a pas labouré, supplanter le badaud qui le persécute, se rendre nécessaire au sot qui le dédaigne... L'enjeu de la vie est, selon lui, tout entier ici-bas...

La Judith de M. Bernstein n'a pu éprouver, pour son défunt mari, que de la tendresse. Mais la pensée de l'amour,

qu'elle a vainement cherché, l'inquiète ; elle interroge une de ses servantes qui, elle, a aimé. Son expédition au camp des Assyriens n'est qu'un moyen de tromper son attente fiévreuse. Cette mission quasi divine tombe à propos. La gloire remplacera pour elle l'amour. M. Bernstein avait déjà fait dialoguer deux Juifs, en ces termes, dans Israël :

Sans doute, ai-je soif de bruit comme..., comme beaucoup d'hommes... sans doute !... Mais je n'ai pas cherché que cette basse satisfaction.... Non, j'ai.... D'abord, j'ai servi Dieu.... — Vous avez servi Dieu ?.... Bah !... Dieu vous a servi ! Oui !... Vous avez tiré de Dieu tout le profit imaginable !

En face du guerrier, Judith, troublée, croit avoir rencontré enfin celui qu'elle aimera. Holopherne est une façon d'artiste et de blasé en questions sentimentales. Il devine que Judith est venue pour le tuer. Mais qu'attend-il de l'avenir ? Rien. Il sera comblé si la veuve de Béthulie lui fait connaître l'amour avant qu'il meure. Il lui donne son poignard, et s'offre lui-même aux coups.

L'action, dans ce deuxième acte, d'une beauté et d'une force extraordinaires, atteint son paroxysme. Elle semble presque achevée. Jamais des héros ont-ils été réunis dans des conjonctures plus tragiquement favorables ? Pourquoi cette Judith, pour qui sont accessoires le patriotisme et la foi, tuerait-elle Holopherne, maintenant ? Il faut la maîtrise de M. Bernstein pour opérer le revirement. Une fois de plus, la Galiléenne est déçue, et c'est à sa propre souffrance qu'elle immole Holopherne.

Le dernier acte est moins heureux. M. Bernstein, qui avait

à peu près suivi Hebbel jusqu'ici, a voulu une conclusion originale. La Bible n'offrait-elle pas la meilleure, la plus grandiose, qui renvoie Judith au cilice et aux jeûnes ?

Les derniers tableaux, dans une mise en scène digne du Châtelet, sont la poignante peinture du désir, de la déception grandissante et du remords. Judith sent qu'elle a détruit sa seule chance d'aimer. Foulant aux pieds le cadavre d'un prétendant fidèle qui s'est tué de désespoir, elle gravit la montagne, pour rechercher la tête d'Holopherne, sur le plus haut rocher où elle a été exposée en trophée. Hélas! les corbeaux en ont déjà crevé les yeux.

Les personnages secondaires sont admirablement croqués : la suivante moabite, qui ne peut comprendre qu'on tue l'homme qu'on aime, — l'eunuque, qui éclate de rire devant le cadavre du maître qu'il redoutait tant.

La langue est très belle, riche en métaphores heureuses, comme on imagine que certains palais orientaux sont lourds de parfums rares et entêtants. La passion y a des cris si justes et si vibrants qu'on est transporté. Enfin, pour encadrer cette poésie puissante, Bakst et Soudeikine, les magiciens des ballets russes, ont brossé d'admirables décors. Pour l'animer, Mme Simone, Judith mystérieuse, souple, frémissante, diverse et magnifique, a fait atteindre les plus hauts points d'angoisse et d'émotion qu'on puisse espérer au théâtre.

X

Le Théatre étranger

Les représentations de chefs-d'œuvre du théâtre étranger ont été nombreuses à Paris la saison dernière. En outre, le choix des pièces était judicieux. Nous avons donc eu des soirées qui donnent à réfléchir.

Théâtre anglais

L' « Odéon » a d'abord monté une adaptation du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, par M. G. de la Fouchardière. Cette féerie avait déjà joué de mauvais tours à plusieurs diecteurs qu'elle entraînait à des mises en scène fastueuses. Cette fois-ci les choses, plus simplement faites, ont mieux réussi.

Shakespeare, qui, pour ses débuts, avait prudemment choisi le genre plus facile du drame historique, attendit que son imagination eût atteint toute sa force pour écrire des comédies, ou des compositions dont le sujet fût tiré de mondes imaginaires. *Le Songe d'une Nuit d'Été* (1592) tient donc une place à part dans son œuvre ; elle est une de ses premières pièces. La jeunesse d'un Shakespeare, quelle fraî-

cheur, quelle poésie, quelle folle fantaisie, cette seule idée évoque !

Plus tard, celui que Ben-Jonson nommait son « doux cygne de l'Avon » donne une sorte de pendant au *Songe d'une Nuit d'Été : la Tempête*, pièce meilleure, et plus solide, peut être, mais poème bien moins riche. Prospero et ses esprits moralisent, tandis qu'Obéron et ses fées volent dans de merveilleux royaumes aériens. Ariel est un justicier pitoyable à ceux qu'il frappe : mais Puck, qui se moque des gens qu'il égare, est l'étourderie et la malice mêmes.

Le thème du *Songe d'une Nuit d'Été* appartient presque tout entier à Shakespeare. A peine s'est-il souvenu du *Conte du Chevalier* de Chaucer, des *Métamorphoses* d'Ovide, de *la Vie de Thésée* de Plutarque, et du roman français *Huon de Bordeaux*. Il a mêlé la mythologie moderne et la mythologie antique, usant avec l'une et l'autre de presque autant de libertés que M. de la Fouchardière avec lui ; et — exception faite pour quelques anachronismes, vraiment déplaisants, de cet adaptateur — ils ont eu raison tous les deux.

« La vie est un songe, une illusion », ce cri jaillit de la fantaisie shakespearienne. Il semble préparer et prophétiser toutes les tendances de l'esprit national anglais, depuis Locke et Hume, jusqu'à Stuart-Mill et Spencer.

Le poète imagine toute une gerbe d'aventures diverses : il les entremêle, pour les séparer ensuite, de nouveau, à son gré. Toutes ont de la vérité ; toutes, malgré le travestissement des costumes et des époques, sont des fantaisies satiriques sur les mœurs du temps, en sorte que, par un retournement imprévu et heureux, les personnages imaginaires sont plus vivants.

C'est la veillée de noces de Thésée, duc d'Athènes, et d'Hippolyte, reine des Amazones ; ce sont les amours contrariés de Lysandre et d'Hermia, qu'un père inflexible sépare ; d'Hélène, que Démétrius dédaigne ; et de Démétrius, qu'Hermia ne paye pas de retour. Ces amoureux charmants qui prononcent des aveux simples et vrais dans un langage affecté, parodie des euphuistes du temps, s'enfuient dans la forêt, où sont réunis des artisans qui répètent *Pyrame et Thisbé*. Leurs scènes burlesques sont à la fois la critique des acteurs de l'époque et des mœurs populaires. Bottom, le tisserand, suffisant, sérieux et imbécile, homme de vie sédentaire qui prétend jouer le tyran, l'amant, la dame, le lion, tous les rôles enfin, est une des plus savoureuses créations de Shakespeare.

Mais tous ces héros, touchants et grotesques, vont s'endormir ; la nuit est venue, et le gouvernement du monde appartient, dès lors, à Obéron, roi des Sylphes, et à Titania, apparition d'une morbidesse exquise, avec son cortège de fées, de lutins et de nymphes dansantes. Ils se disputent effroyablement dans leur châtellenie sylvestre. Puck, l'esprit malin qui fait tourner le lait et dérobe l'escabeau où les vieilles femmes vont s'asseoir, met au service d'Oberon son invention malicieuse : il va verser sur les paupières des amoureux endormis le suc magique d'une fleur : Désormais, ils aimeront le premier être qu'ils verront à leur réveil. Oberon tient sa vengeance contre Titania. Il la force d'aimer Bottom, transformé en âne. La radieuse déesse n'a pas de mots assez tendres, d'attentions assez douces pour la brute qui braît, réclame son foin, et traite les fées de « sales petites bêtes ».

« Oh ! mon amour, que tu es beau ! dit-elle ; je t'adore. Que ta voix est douce et que tes yeux sont tendres ! Ah ! que j'aime tes chères oreilles ! »

On ne saurait rien imaginer de plus mélancolique que cette scène, par d'autres côtés si audacieuse et si drôle. L'aveuglement et les absurdités de l'amour y sont douloureusement pris sur le vif.

Cependant, autour de ces êtres légers, il y a toute la forêt où l'on semble s'égarer au clair de lune ; il y a l'argent des étoiles sur chaque brin d'herbe, le murmure de l'eau cachée, le bruit des feuilles et du vent, tout le rêve brumeux enfin des peuples du Nord devant le mystère de la nature nocturne, — et déjà, en 1592, ce douloureux appel que l'homme lance vers elle pour la comprendre ou la supplier de se mettre en harmonie avec ses inquiétudes.

Le soir de ses noces, et malgré Hippolyte, avant tout femme, donc impatiente et ombrageuse, Thésée tient à écouter la tragédie ridicule que Bottom et ses compagnons ont préparée pour ces fêtes.

« Je veux entendre leur pièce, dit-il avec noblesse. Tout ce qui est offert par la simplicité et le zèle est toujours bien. Nous ne paraîtrons que plus généreux en les remerciant sans qu'ils nous aient rien donné...... »

Allez voir le *Songe d'une Nuit d'Été*, intarissable source de poésie et de charme. Plus, au cours des siècles, la civilisation nous affine, et plus nous croyons découvrir des beautés nouvelles sous ces thèmes féconds.

Il eût été vain de fixer dans des décors réels et nombreux les lieux de rêve où Shakespeare a situé son action. Toute

précision en aurait limité la fantaisie, et, une fois de plus, le souci de la couleur locale n'eût pas triomphé de l'insuffisance des artifices scéniques et de l'inévitable pauvreté des plus fastueuses figurations. M. Gémier a heureusement choisi, pour décor, un seul rideau beige; il a compté sur la musique, les costumes et les jeux de lumière pour suggérer les sites au spectateur.

« L'œuvre de Shakespeare, a écrit Mallarmé, s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence. »

A part un éblouissant Obéron, M. Guy Arnoux n'a pas réussi ses costumes. Le vêtement lunaire de Mlle Suzanne Aubry, dans Titania, dessert ses qualités physiques. Heureusement, le talent, très remarquable, de cette comédienne intelligente nous reste.

Quant à la musique de Mendelssohn, elle paraît d'un calme et d'une banalité sans bornes auprès du poème fantastique et mystérieux de Shakespeare.

La « Comédie Montaigne » a représenté une comédie moins connue de Shakespeare : *Mesure pour mesure*.

« Te contrains-tu toi-même à la règle que tu imposes, et acquiers-tu ainsi le droit de l'imposer sans merci? » Tel est, en quelques mots, le sujet de cette pièce grave, humaine, peu héroïque, lourde de doutes et d'interrogations douloureuses. Elle fut écrite probablement en 1603, dans la « période sombre » de Shakespeare, entre *Hamlet* et *Le roi Lear*.

Le duc de Vienne veut secrètement devenir la providence de son peuple. Pour éprouver son ministre, l'austère Angelo,

il feint de partir en voyage et lui confie la régence. Dissimulé sous la robe d'un moine, il verra Angelo remettre en vigueur de vieilles lois contre le libertinage, et condamner à mort le jeune Claudio, cependant qu'il tente lui-même de déshonorer sa sœur, la novice Isabelle. Le duc intervient à temps pour empêcher tant d'iniquités. Il applique à Angelo mesure pour mesure. Le coupable croit d'abord que ce sera la mort, car il ignore que Claudio a été sauvé de la hache ; ce sera la grâce, mais avec l'obligation d'épouser une fiancée abandonnée. Isabelle, dont la vocation religieuse n'est sans doute pas très sûre, reçoit la main du duc pour récompense de sa chasteté.

Le sujet est emprunté à *Promas et Cassandra*, assez mauvaise pièce de Georges Whestone, et à une nouvelle de l'Italien Geraldi Cinthio, où Angelo, qui réussit à déshonorer Isabelle, est condamné à mourir après l'avoir épousée, et finalement sauvé par sa nouvelle épouse.

En somme, une comédie philosophique et une galerie de personnages d'une truculence et d'une saveur irrésistibles : Elbow, gendarme niais, Pompée, valet d'appareilleuse, Bernardin, prisonnier ivrogne et hébété, qui a perdu jusqu'à l'instinct de conservation.

M. Pitoeff n'a aucun des dons qui font les grands comédiens : il est cependant excellent à cause de la rare intelligence de son jeu. Sa mise en scène vaut mieux encore. Mme Pitoeff, qui joue le rôle d'Isabelle, a la voix la plus pure, la plus ravissante que j'aie entendue. C'est le plus joli don que puisse posséder une comédienne.

Il serait injuste de juger M. Bernard Shaw sur *Le Dilemme du docteur* que vient de jouer le « Théâtre de l'Œuvre ». Nous avons pu constater, cette année même, ses rares qualités de dramaturge dans *La Profession de Mme Warren* (sujet scabreux, traversé par une noble silhouette de jeune fille) et dans *Le héros et le soldat* (comédie « anti-romanesque » de la plus jolie fantaisie et du meilleur humour moderne). Il est l'auteur de très nombreuses comédies ravissantes, comparables au *Mari idéal*, ce petit chef-d'œuvre d'Oscar Wilde.

Le Dilemme du docteur n'en reste pas moins une œuvre manquée, où se manifestent avec éclat les défauts énormes du trop habile Bernard Shaw. Son meilleur théâtre paraît déjà artificiel; *Le Dilemme du docteur* sent un perpétuel effort pour étonner et scandaliser. Le sujet n'est plus qu'un thème à paradoxes brillants, que M. Shaw se garde bien de tempérer autrement que par de nouveaux paradoxes. Naturellement, ce mode de controverse élude toute conclusion.

Le procédé, assez facile, je crois, atteint le public. Rien ne déclenche mieux les applaudissements qu'une belle absurdité sur le mariage, l'amour ou les institutions, quand elle jaillit à propos, en mots concis, pareille à une pirouette habile; vous n'y changerez rien! il y aura toujours dans une salle de théâtre une quinzaine de spectateurs, mariés à des femmes acariâtres, ou qui ont à se plaindre de la République.

Mais M. Shaw pousse l'habileté plus loin. Utilisant le goût des masses pour la caricature de ce qu'elles pratiquent ou respectent le plus (il est toujours sous-entendu que votre

voisin seul est visé), M. Shaw prend ses paradoxes au sérieux. Il hait le bourgeois, ses mœurs, ses traditions. Il pose à l'homme libéré de toutes règles; ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, lorsqu'il nous propose d'admirer la noblesse d'une femme, de dire qu'elle porte son feuillet de mariage inscrit sur le visage.

M. Shaw doit en grande partie le succès à ses qualités de séduction : l'amabilité, la gaieté, l'esprit, dont il a autant qu'homme de France, — si l'on peut employer cette comparaison à l'endroit d'un écrivain qui doit beaucoup au génie dramatique français, mais qui ne manque pas une occasion de manifester son antipathie profonde pour nous.

Sa satire, nourrie d'observations très fines et très originales, use à l'ordinaire de traits un peu lourds. Là encore, Shaw vise le gros public, sensible aux effets faciles, et (Chamfort, *passim*) il ne propose rien d'autre à lire que de gros caractères. D'où, bien souvent, des résultats grotesques. Dans *Le Dilemme du docteur*, par exemple, comment en vouloir aux acteurs, qui ont assez piteusement figuré quatre des plus grands médecins de Londres, quand M. Shaw leur prête un cynisme dans l'exercice de leur profession et une insolence dans l'aveu de leur esprit de lucre, tels que les greffiers d'assises n'en ont jamais enregistrés de pareils à l'honneur des faiseuses d'anges ou des empoisonneurs célèbres? Ces exagérations empêchent que la moquerie atteigne son but. On pense qu'elle contient un peu de vrai; mais les grands médecins, qu'on ne peut, en toute honnêteté, reconnaitre dans de tels portraits, sortent indemnes de l'aventure.

Sir Colenso Ridgeon a découvert un sérum qui guérit la tuberculose, mais il ne peut faire plus de dix cures. (C'est ainsi, nous n'y pouvons rien; sans cela il n'y aurait pas de pièce.) Une place est libre. Deux malades la briguent. L'un, Dubedat, peintre de génie, mais d'une immoralité révoltante, est un danger pour la société; l'autre, Blenkinsop, médecin de quartier, est un honnête homme, médiocre, qui soulève le dégoût par l'étalage qu'il fait de son indigence. Lequel des deux Ridgeon va-t-il sauver?

Voilà donc, a-t-on cru, le fameux dilemme annoncé. Mais comme Colenso s'est épris de Mme Dubedat, dès le jour qu'elle vint le supplier de soigner son mari, il est influencé. Autant dire, alors, que le sujet n'est pas traité (ce qui est en partie exact), ou que M. Shaw n'y a rien compris (argument tout de même un peu sommaire). Mais il ne s'agit pas de ce cas de conscience, assez grossier, qu'on découvre à première vue. M. Shaw a pris soin de préciser, par la voix même de Ridgeon, le dilemme de la pièce :

« Si je sacrifie Blenkinsop, dit le praticien, on ne pourra m'accuser d'avoir voulu épouser sa veuve. Mais si je laisse mourir Dubedat, j'épouserai sa veuve ! »

Riche jeune fille de Cornouailles, Jennifer a voulu que sa fortune et sa beauté évitent à un vrai artiste les épreuves des débuts de carrière. Elle a rencontré Dubedat, et s'est mise à l'aimer si passionnément que la canaillerie du personnage lui échappe. Elle obtient de Ridgeon la promesse qu'il le sauvera. Mais, à peine dupe de cette mauvaise raison qu'en laissant mourir Dubedat il évite à Jennifer la douleur de voir clair en lui un jour ou l'autre, Ridgeon décide de sauver

Blenkinsop. Cela revient surtout à supprimer Dubedat, son rival, car s'il ne se charge pas de ce soin lui-même, il n'est pas moins sûr du résultat en confiant le malade à son collègue Bontemps, encore un des premiers médecins de Londres, qui administre n'importe comment le premier sérum venu. Ridgeon se gardera, d'ailleurs, de lui indiquer le mode d'emploi du sien.

C'est ainsi que Dubedat meurt après avoir tenu tête, au nom de l'anarchie, à quatre médecins, dans une scène pleine de verve et de trouvailles heureuses. Ses suprêmes volontés sont que sa femme ne s'asservisse pas aux traditions du deuil : qu'elle porte, au contraire, des toilettes éclatantes, qu'elle se remarie et jouisse de la vie, qu'elle garde le souvenir du disparu par de la beauté et de la joie, et non avec des pleurs qui enlaidissent le visage, ou des voiles noirs qui vont mal aux blondes. Elle répandra ses tableaux ; elle sera une sorte de survivance de lui-même parmi ses amis. Vêtue de rose dans sa chambre mortuaire, Jennifer serre les mains des docteurs. Mais elle repousse Ridgeon, quand il se présente à son tour. « J'ai dit ses amis », lui répond-elle.

La pièce est finie, et le dernier acte à peu pres inutile. Jennifer, éblouissante, y inaugure une exposition des œuvres de Dubedat. Ridgeon la rencontre et avoue son crime presque avec fierté, en révélant la bassesse de l'homme qu'elle aimait. Mais rien n'atteint la jeune femme dans le culte aveugle qu'elle porte à son grand homme ; surtout, peut-être, elle tient à garder cet aveuglement : une surprise complète eût, en effet, donné lieu à plus de révolte qu'elle n'en a devant la délation posthume. Enfin, Ridgeon lui crie la

véritable raison de ses actes, et la supplie, maintenant qu'elle est libre, de songer qu'il l'a toujours été ; mais, obéissant au conseil suprême de Dubedat, Jennifer s'est déjà remariée.

Elle est adorable, cette Jennifer, dont les pires vilenies ne peuvent ternir le pur et charmant visage. Elle fait corps avec son illusion, met de la beauté dans la vie. Sorte d'Antigone moderne, elle garde le flambeau du génie disparu et veille à ce que sa flamme ne meure point, pour que les générations nouvelles en soient éclairées. Tant de femmes élevées soutiennent ainsi de tristes vies (sans presque en souffrir) par une suggestion sentimentale merveilleuse, contre quoi il n'est pas de bon sens ou de raison qui vaille ! Toute courage et toute piété, Jennifer a cette poésie dont un milieu corrompu rend la chasteté plus éclatante.

Mlle Suzy Prim a joué le rôle avec foi, intelligence, simplicité. Elle a compris cette douloureuse impuissance sentimentale des femmes, qui, comme égarées par la richesse et la violence d'aspirations qu'elles sont inquiètes de ne pas employer, ont besoin, pour se connaître et s'épanouir, d'un interprète d'elles-mêmes : l'homme de génie de la pièce, — ou même, un beau rôle au théâtre.

Mlle Prim a simplement vécu son rôle, le débarrassant des artifices ordinaires des acteurs, montrant aussi une délicatesse charmante dans le choix de ses robes, toujours en harmonie avec les phases psychologiques du caractère.

Quant à M. Boris, dont on nous avait tapageusement annoncé la révélation, j'ignore si sa mise en scène est, comme on nous l'a dit, en avance de cinquante ans, mais

je reconnais volontiers qu'elle est tout à fait nouvelle : il n'y a rien.

Le Baladin du Monde Occidental, qui fut joué pour la première fois en France le 12 décembre 1913, et que l' « Œuvre » reprend, est le chef-d'œuvre de Synge et, peut-être, de tout le théâtre irlandais.

Bien qu'accidentellement né en Irlande, le 16 avril 1871, et élevé par une mère puritaine, Synge fut un nationaliste farouche. Il avait les dons les plus divers ; il obtint dans sa jeunesse un prix de contrepoint, à l'Académie Royale, et un prix d'hébreu, à Trinity-College ; il apprit l'idiome gaélique d'Irlande. Il aimait surtout la rêverie et les promenades solitaires : il parcourut longtemps le Comté de Wicklow, étudiant la botanique, observant choses et gens. Comme ses compatriotes, qui croient volontiers qu'ils n'arriveront à rien sans s'expatrier, il ne sut résister à l'humeur inquiète si fréquente chez les artistes, et que les Allemands nomment *Wanderlust*. Tour à tour musicien en Allemagne, journaliste en France du temps que Maud Gonne, « la Jeanne d'Arc irlandaise », y animait un groupe actif, il végéta jusqu'à ce que son ami, le poète Yeats, lui conseillât d'aller vivre en l'île d'Aran parmi les humbles pêcheurs de son pays. Yeats fonda alors l'« Abbey Theatre » de Dublin, qu'il voulait uniquement irlandais. C'était pour Synge, que ses instincts portaient vers la forme dramatique, l'occasion de tirer parti de ses observations. Ses premières pièces, *L'Ombre de la Ravine*, *A cheval vers la mer*, furent discutées par les Irlandais eux-mêmes ; il n'osa faire jouer à Dublin son irrévé-

rencieuse *Noce du Rétameur*. Laissant inachevée *Deirdre aux douleurs*, il mourut, à 38 ans, le 24 mars 1909. La mort de sa mère et les scandaleuses représentations du *Baladin* avaient aggravé une maladie qui le minait depuis longtemps. Cette dernière pièce soulevait en effet de terribles polémiques. En Amérique même, on l'interdisait comme « obscène et sacrilège », ce qui ne laisse pas de nous étonner.

Nous voici dans la salle enfumée d'un débit de boissons, dans un pauvre village d'Irlande où l'émigration n'a laissé que des hommes infirmes ou malingres. Un étranger se présente à Pegeen, fille du cabaretier : c'est Christy Mahon, qui conte, sans un remords, sans émotion, qu'il a tué son père, et que la police le poursuit. Des gens accourrent, qui l'interrogent, et s'émerveillent de ses récits cyniques et fantastiques. Sa verve séduit tout le monde : le pays est bouleversé.

Pegeen, qui n'est pas la seule à s'éprendre de Christy, le fait engager comme plongeur par son père. Tout réussit à l'étranger : il triomphe dans les jeux du village, il épousera Pegeen.

Mais le père Mahon n'est pas mort. Seulement blessé, il reparaît, et l'imagination populaire, qui du meurtrier avait fait un héros, ne voit plus en Christy qu'un fat. On le hue. Irrité, il prend une bêche et frappe de nouveau son père. Mais cet acte, dépouillé du prestige que lui avait donné une fois la faconde du mauvais sujet, n'est plus qu'un crime dans toute son ignominie et ne soulève que dégoût. On ligote Christy, on le roue de coups ; l'angélique Pegeen lui grille les jambes avec un tison. Le père, qui a vraiment la

vie dure, se relève pour l'emmener. Le village reprend sa morne vie. Pegeen se lamente : jamais plus elle ne verra le baladin, l'unique baladin de ce triste monde occidental.

Rien de plus absurde que de voir dans cette pièce une apologie du meurtre : si Synge fait commettre à son héros un forfait dont l'horreur est indiscutable, le parricide, ce n'est que pour mieux montrer jusqu'à quelle extravagance la soif du merveilleux peut entraîner un peuple que l'émigration prive de son élite.

Là où tout le monde est pareil, Christy fait figure d'être exceptionnel. Il a la verve, le brio ; il brode, il enjolive ; c'est un de ces poètes que les gens d'Occident envient à l'Orient qui en est si riche. « Je dirai qu'un homme bizarre est une merveille, avec son puissant bagoût », proclame Pegeen.

Ajoutons que tous ces gens-là sont fort aises de jouer un tour aux « cognes » anglais en cachant le criminel. Ce détail n'est pas le seul qui manifeste les tendances nationalistes de la pièce. Elle est souvent d'un symbolisme très clair. Notamment, quand Christy refuse d'épouser une vieille femme de l'autre versant de la colline, on songe à la séculaire insoumission de l'Irlande. Dans ces symboles, il y a d'ailleurs un grain de mystification : comme Swift, Wilde et Shaw, Synge semble rire d'avance de la tête que feront les spectateurs quand ils entendront la pièce.

La pièce est écrite en dialecte rustique anglo-irlandais, « langue au rythme allitératif, toute parfumée de survivances archaïques de l'anglais biblique ou élisabethain, et aussi, de constructions empruntées au gaélique irlandais ». Comme d'Annunzio avait employé le patois des Abruzzes dans *La*

Fille de Jorio, Synge a usé des expressions populaires d'Irlande : « Il n'en est pas une que je n'aie entendue sur les lèvres de pâtres et de pêcheurs le long de la côte de Kerry à Mayo, ou de mendiants et de chanteurs de ballades près de Dublin... Quiconque a réellement vécu dans l'intimité des paysans irlandais reconnaîtra que les paroles et les idées les plus folles de cette pièce sont bien ternes en comparaison des extravagances que l'on peut entendre dans n'importe quelle petite cabane des collines...

Synge veut que le théâtre soit avant tout réel et joyeux. A son avis, la disgrâce du drame intellectuel et de l'opérette est due à ce que ces genres ne montrent pas assez les réalités superbes et sauvages : « Dans une bonne pièce, toutes les répliques devraient avoir une saveur aussi riche que celle de la noix ou de la pomme, et pareilles répliques ne peuvent être écrites par quiconque travaille au milieu des gens qui ont fermé leurs lèvres à la poésie. » Et il ajoute : « Aux âges heureux de la littérature, les expressions frappantes et belles s'offraient à la main du dramaturge aussi promptement que les splendides manteaux et costumes de son époque. »

Théâtre russe et scandinave

Celui qui reçoit des gifles, comédie en 3 actes, d'Andrieff, jouée à la « Comédie des Champs-Élysées », est une des pièces les plus séduisantes que nous ayons vues. Nous avons d'autant plus de mérite à l'avouer que, tout en nous plaisant fort, elle nous parut bien superficielle.

Un cirque, des clowns, une dompteuse, un directeur, une écuyère exploitée par un comte italien qui prétend être son père, des fantoches isolés qui ne pensent qu'à leur piste, et dont les emotions sont différentes de celles des autres hommes. Un soir, un inconnu arrive de « là-bas », du monde extérieur. Il a toujours rêvé, dit-il, d'être clown. Mais il ne sait rien faire, et le directeur va le congédier, lorsqu'il propose d'être « celui qui reçoit les gifles ».

Il a perdu son nom, comme d'autres leur chapeau. Qu'on lui en donne un nouveau, comme à un chien trouvé ; par exemple qu'on l'appelle « Celui ».

Il joue donc, non seulement dans l'arène où il provoque un rire douloureux, et où il savoure chaque gifle qu'il reçoit, comme si elle était une insulte au public, mais aussi dans les coulisses : il aime la jeune écuyère Consuelo, et celle-ci, sans le soupçonner encore, a donné son cœur innocent à son partenaire, à Besano.

Un étranger reconnaît « Celui » sur la piste. Ce spectateur est un homme qui lui a jadis volé sa vie, sa femme, et même son génie. Il a profané sa pensée pour la vulgariser, costumé ses idées pour les rendre accessibles au vulgaire. Mais il ne jouit ni de son amour satisfait, ni de sa notoriété littéraire. C'est à « Celui » que ressemble son fils ; c'est « Celui » qu'il retrouve dans sa propre pensée comme dans ses meubles familiers, « Celui » qui le hante et qu'il aime. Le clown, pour tranquilliser ce voleur, qui a l'audace de se plaindre, à lui, d'être volé, promet de ne jamais reparaître.

Puisque le rôle de l'homme de génie est d'être bafoué, il veut tout oublier dans la vie bruyante et factice des bala-

dins; s'il reçoit pendant la parade les gifles que lui infligeaient les hommes, au moins n'est-ce que comédie, et le masque dérobe son âme noble aux vraies insultes.

Cependant, les gens de « là-bas » se mêlent aussi à la vie du cirque. Le comte Manchini va vendre à un vieil époux sa fille Consuelo, trop naïve encore pour comprendre qu'elle aime. « Celui » la sauve de cet affreux mariage en l'empoisonnant, le soir d'une représentation à son bénéfice. Il meurt avec elle, heureux de la conduire dans la vie éternelle où les âmes pures peuvent fleurir, et où les dieux exilés sur la terre que sont certains hommes redeviennent des dieux. Mais, jusqu'au dernier instant, l'abjecte rivalité du monde le poursuit : le vieux fiancé de Consuelo s'est suicidé de désespoir, et devancera peut-être « Celui » auprès de la morte; c'est la dernière gifle.

J'ose à peine reprocher à cette pudique comédie d'être un peu mélodramatique et, souvent, enfantine, car il me semble qu'elle doit bien de la grâce à ces deux défauts. Comme il ne s'agit que de pantins, on ne prend pas tout à fait à la lettre l'idéologie romantique de la pièce, et on la supporte.

Andrieff, dont c'est, je crois, la seconde œuvre traduite en français et jouée à Paris, répond par une poésie délicate à l'insupportable Paillasse italien. Sa Consuelo est une tendre et modeste fleur, — si pure que rien ne peut ternir sa robe de jeune fille. Tout la surprend et rien ne la trouble, pendant ses longues causeries avec son ami « Celui », lorsqu'elle lui demande de lui expliquer l'amour et la mort, ces deux terribles choses qui rendent les yeux si doux et les petites

mains glacées — ou qu'elle cherche à comprendre comment il a pu inscrire le rire profanateur sur son visage.

Les personnages épisodiques sont touchants et pittoresques, et, entre autres, cette dompteuse Zinida qui effraye l'amour par une sorte de fierté qu'elle ne peut dépouiller et qui, désespérée par la solitude, exprime toute son impuissance dans ce cri déchirant :

— Dis-moi ce qu'il faut faire, Celui, pour que mes bêtes m'aiment?

Gainé dans un tissu d'or, avec les muscles du visage et du cou dorés aussi, M. Pitoeff prête à « Celui » sa sithouette svelte et son doux accent russe. Sa femme, Mme Ludmilla Pitoeff (Consuelo), nous persuade facilement qu'il y a tout au moins des déesses exilées sur la terre.

En représentant *Un Ennemi du Peuple*, la « Comédie-Française » vient de consacrer avec éclat chez nous la gloire d'Ibsen, dont l'œuvre est sans doute le plus « théâtre » qui soit; il est un de ces génies dangereux dont la pensée, avant tout universaliste, se détache de l'auteur lui-même pour prendre une vie autonome et aller agir seule sur les peuples les plus lointains et les générations futures.

Révélé en France par Zola, Ibsen y dut son succès au zèle d'admirables artistes : Réjane, La Duse, Suzanne Desprès, et surtout à Lugné-Poe, qui monta toutes ses pièces à « L'Œuvre ».

Ibsen écrivit *Un Ennemi du Peuple* après *Les Revenants*, et fut sans doute inspiré par la terrible hostilité que rencontrait un drame qui portait sur les tares congénitales de la race.

C'est la pièce la plus caractéristique de son individualisme farouche. « L'homme le plus puissant, c'est celui qui est le plus seul », dira son héros, de façon fort contestable d'ailleurs.

Comme Nietzsche, qui n'est pas plus Germain que lui, il cherche par le combat ce que poursuivait Tolstoï par l'amour : l'anéantissement de ce qui est, au profit de ce qui doit venir. Ces principes ne sont pas nouveaux : ce sont ceux de Rousseau : l'homme naît bon, mais il est perverti par les sociétés hypocrites et égoïstes, réduit à l'esclavage parmi les majorités compactes.

Un médecin de station balnéaire, le docteur Thomas Stockmann, découvre que les eaux thermales de sa ville natale sont empoisonnées ; il croit faire œuvre de bon citoyen en le révélant. Mais son frère, préfet, lui ordonne de se taire ; les travaux grèveraient la cité de 400.000 couronnes de contributions nouvelles. Le journal socialiste du cru, qui avait promis appui au docteur, tourne alors casaque. Personne ne veut entendre la révélation inopportune : les imprimeurs lui refusent leurs presses, et quand, enfin, un ami, indifférent à la question, prête une salle de conférence au docteur, ses concitoyens, convoqués, s'arrangent pour le museler. La majorité le hue sans comprendre qu'elle vit sur un cloaque de mensonges.

« L'autorité de fonctionnaires routiniers, dit-il en substance, s'appuie sur les majorités qui sont toujours composées d'imbéciles. La minorité des intellectuels d'avant-garde seule a raison (?), mais les vérités de l'heure qu'ils découvrent ne sont admises par la masse qu'au bout de cinquante ans,

quand elles sont décrépites et périmées. La majorité est donc le pire ennemi du libéralisme, qui se confond toujours avec la moralité.

« Elle est l'esclave des partis, vraies machines à broyer les êtres, dont les programmes tordent le cou aux jeunes vérités viables, et dont les chefs sont des monstres à qui il faut tant de têtes par an.

« Inepte est l'autorité qui néglige la valeur de l'élite de la pensée pour gouverner par la majorité.

« — Ce sont les directeurs, si je ne me trompe, qui dirigent la presse?

« — Mais non, Monsieur le Docteur, ce sont les abonnés.

« La majorité au pouvoir, tout le monde au gouvernail !

« — Je ne sais si les choses se passent ainsi en terre ferme, dit un marin, mais chez nous cela ne réussirait guère. »

Ibsen ne fait aucune concession au public : le docteur est le contraire de l'homme d'action ; c'est une sorte de théoricien grossier, jovial, honnête, mais dont la médiocrité nous choque.

Honni par tous ceux dont il voulut le bien, declaré « ennemi du peuple », il sacrifiera, cependant, l'avenir des siens à la vérité, après une lutte dont les phases sont menées de main de maître. Il restera parmi ses ennemis pour continuer la lutte sur place. Il se consacrera à l'éducation de ses enfants, pour en faire des hommes libres qui deviendront apôtres à leur tour.

Ibsen, dit-on, est mort conservateur, étonnante conclusion de ses idéologies puériles ; on retiendra dans *L'Ennemi du*

Peuple la flétrissure du principe du gouvernement par les masses et du suffrage universel, où les droits du savant et de l'ignorant sont les mêmes. Ce ne sont pas les majorités troubles et retardataires qui constituent un peuple, c'est le petit nombre de ceux qui ont le don de penser selon la race et les traditions.

Le fait d'avoir trouvé les œuvres d'Ibsen dans les bagages de quelques nihilistes notoires ne suffit pas à prouver qu'il soit anarchiste. Il n'est qu'enfantin, mais les plus naïves idées peuvent être interprétées de travers et avoir des conséquences formidables. Julien Sorel et Napoléon furent à la même école; d'ailleurs, il est peu de mauvais livres; *il y a surtout*, pour chacun, *de mauvais moments pour lire les meilleurs livres*.

Évidemment, *Un Ennemi du Peuple* est loin de la profondeur et de l'équilibre d'*Hedda Gabler* ou du *Canard Sauvage*. Plus claire, c'est malheureusement aussi une pièce un peu sommaire : il eût suffi peut-être, pour les convaincre, que le docteur fît comprendre à ses concitoyens que si les eaux continuent d'empoisonner les baigneurs, ceux-ci ne reviendront plus; il s'est perdu dans des généralisations troubles, et n'a pas tenu compte d'un facteur, primordial dans l'action sur les masses : le temps; l'action se passe en vingt-quatre heures!

Mais quel admirable théâtre, fondé sur le respect des lois classiques fondamentales, il restaure! Un sens prodigieux de l'action réussit à rendre théâtral l'acte même de la conférence.

Aux puissants effets dramatiques se mêlent une observa-

tion balzacienne des types et des ridicules, et une sorte de verve qui sent ses brasseries allemandes :

— Il ne faut pas mettre son meilleur pantalon quand on va combattre pour la liberté ! déclare le docteur, qui revient en loques de la réunion publique.

L'interprétation fut remarquable, en sorte qu'à aucun moment, le public n'a applaudi les acteurs ; il ne souligna que les passages admirablement martelés du drame. De bons comédiens, en effet, doivent être assez intelligents, naturels et habiles pour ne pas montrer la différence qui sépare la réalité de sa représentation fictive, et par là, inférieure, du théâtre; mais ils doivent aussi s'effacer devant leurs rôles, et ne pas les grimer, comme leurs visages, pour chercher un facile succès auprès de spectateurs qui demeurent béats devant tous les cabotinages.

M. de Féraudy — admirable docteur Stockmann — est sans contredit le plus grand comédien de l'heure, et qu'importe à Mlle Valpreux que nous l'ayons oubliée, si nous lui devons la silhouette, précisée dans notre rêve, d'une Petra Stockmann énergique et belle ! M. Jean Hervé a joué Hovstadt, démagogue intrigant et vénal, avec tout le talent qu'on lui connaît. Seul M. Granval a détoné ; il s'institue défenseur de la police intérieure de la Maison : il lui fallait bien trouver un titre à en faire partie.

Auteur de *Père* et de *Créanciers*, Auguste Strindberg écrivit *La Danse de Mort* en 1900. La pièce fut jouée cinq ans plus tard en Allemagne avec un succès retentissant, dû pour beaucoup, je crois, au plaisir qu'un peuple écrasé par le

militarisme éprouvait à voir un officier jouer un vilain rôle.

Un îlot rocheux de la Baltique, qu'on nomme « le petit enfer » ; dans la tour de garde d'une batterie, une morne chambre en coin, dont la lueur d'un phare vient, toutes les vingt secondes, blêmir les vitres. Et là, seulement reliés au monde par le fil d'un appareil Morse, deux êtres vivent depuis 25 ans, qui se haïssent farouchement, deux êtres — un capitaine et sa femme — si bien rivés l'un à l'autre par le mariage, la misère, la solitude et par leur haine même, que ni la fuite, ni le meurtre, n'ont pu les séparer. Tout sert d'aliment à leur haine, depuis les plus pauvres incidents quotidiens jusqu'au souvenir et au reste de leurs amours gangrenées. Les raffinements de leur méchanceté sont inouïs. Tous les hommes les ont fuis ; leurs enfants les ont maudits.

Survient un tiers, un homme sain ; il est immédiatement entraîné dans la sarabande macabre ; stupéfait par les actes obscurs du mari, monstre d'orgueil, il se laisse d'abord convaincre par la femme ; mais l'infamie de ses vengeances, dont il devient l'instrument, le révolte encore. Il fuit épouvanté ; il a prononcé les paroles qui, peut-être, concluent ce cauchemar, ne donnant raison ni à l'un ni à l'autre, mais à tous deux accordant une pitié infinie, un peu plus au capitaine, peut-être.

On peut fort bien (peut-être parce que l'œuvre est très près de la vie) l'interpréter différemment. Il existe, d'ailleurs une seconde partie de la pièce, que la « Maison de l'Œuvre » n'a pas jouée, et où le capitaine paraît plus odieux que sa

femme, et l'équilibre si bien rétabli entre eux qu'on ne peut plus prendre de parti ; mais Strindberg ne songeait pas à la seconde partie quand il écrivit la première, et nous n'avons à juger que ce que nous avons vu ; nous croyons donc que le capitaine a épousé une mauvaise femme, et qu'elle est responsable de sa méchanceté.

Étrange pièce ! Pour nous saisir avec tant de puissance en violant les règles ordinaires du théâtre, il faut bien que son auteur ait une sorte de génie désordonné.

Pas d'exposition ; Strindberg ne nous dit rien des personnages, et il ne les situe pas. Nous les découvrons peu à peu au cours de la pièce, — encore flotte-t-il toujours assez d'imprécision pour que nous quittions le théâtre sans être fixés sur leur vraie nature.

Peu d'action ; des phases ; et cependant, ces gens qui ne font que causer, se plaindre, souffrir devant nous, nous passionnent.

Aucune ligne maîtresse ne trace les caractères à la façon d'un croquis exact ou d'une bonne caricature. Mais une accumulation de petits détails vient charger l'ébauche primitive, en faire une sorte de monstre, trop lourd de vérité.

Strindberg n'a recours à aucun artifice de théâtre : il n'utilise ni mots d'esprit, ni répliques faites pour passer la rampe, ni poésie, ni éloquence. Non ! ce sont tout simplement des gens qui causent, deux personnages qui, pour être les seuls héros de longs actes, n'en ont pas moins été choisis parmi les plus vulgaires individus.

Par quel prodige expliquer, alors, la réussite de Strinberg ? Sans doute par l'humanité de son œuvre ; elle est vraie, et,

si la personnalité de l'auteur n'intervient pas pour conclure, du moins éprouvons-nous sans cesse son intention d'exciter la pitié. Enfin, entre deux êtres que nous n'aurions jamais remarqués, il a placé un sentiment unique, monstrueux, et qui les absorbe, — un sentiment simple, dont les manifestations sont chaque jour éclatantes depuis la chute de l'homme, — date que l'auteur a intentionnellement marquée : la haine ! La danse de la mort, c'est la danse de la haine.

Le plus grave défaut de la pièce est un manque de mesure, qu'une mise en scène lugubre a aggravé. La situation initiale était en elle-même très dramatique ; mais les attaques cardiaques du capitaine et ses danses accompagnées de hurlements de fou, souvent trouvailles de l'interprète, nous ont choqués, sans rien ajouter à la puissance du drame. Le mauvais goût germano-scandinave s'est montré une fois de plus.

Par contre, que de grandeur et d'horreur dans une conclusion très simple ! Après avoir commis les pires abominations pour s'évader et s'être fait les plus honteuses injures, — rejetés par tous et par la vie dont ils sont indignes, les deux ennemis se retrouvent seuls toujours, et face à face. Le capitaine, dans son orgueil insensé, prétend effacer le passé de son souvenir et n'en plus dépendre. Sa femme, un instant, a été bouleversée par la vision de ses crimes. Mais, plus blessés, plus riches d'aliments pour la haine, réveillés par un instant de lassitude, ils prononcent ce seul mot effrayant : Continuons !

En somme, une œuvre désordonnée, puissante d'une

vérité cruelle, — le cauchemar d'un Danois misogyne, bien qu'il s'en défende, et tant d'amertume dans sa folie que nous en restons déchirés.

La traduction de M. Maurice Remon est très remarquable ; Strindberg eût pu lui dire ce qu'écrivait Gœthe à Gérard de Nerval :

« Je ne me suis jamais si bien compris qu'en vous lisant. »

M. Fauchois, le capitaine, jeu précis, ton exact, regard incisif, a « chargé » d'une façon souvent inopportune. Mlle Marguerite Mayane a été bien intéressante. Les affectations de sa diction m'ont tout d'abord gêné : elles sont très plausibles dans le rôle d'une ancienne actrice.

TABLE
DES MATIÈRES

Imprimerie E. Aubin. — Ligugé (Vienne).

La Douce France

Revue d'Art

Adolphe Cadot : Directeur-Fondateur

Emmanuel de Thubert : Directeur-Rédacteur en chef.

Paris, 251, Boulevard Raspail

Principaux Collaborateurs : Emile Bernard, François Bidet, Gabriel Brunet, Dr J. Carvallo Mis de Castellane, Maurice Desèvre, René-Walter Fuerst, Renée Odic-Kintzel, André Lebey, Philéas Lebesgue, Georges Migot, Cécile Périn, Edmond Pilon, Georges Pradelle, Jean Ravennes, Germaine de Roctière, Paul Sérusier, Emmanuel de Thubert, André Vera.

Sujets traités : *Le Problème de l'Élite. L'histoire des idées et de la sensibilité. L'Esthétique Générale. La Sensibilité Celtique. L'Inspiration poétique. Les Ateliers. Théorie de l'Architecture. La Taille Directe. La Peinture et les Peintres. Architecture et Rythme musical. Le Mouvement Décoratif. Le Théâtre. La Danse. Les Villes et les Campagnes. L'Apprentissage.*

Dans chaque numéro, reproduction de dessins et gravures sur bois originales.